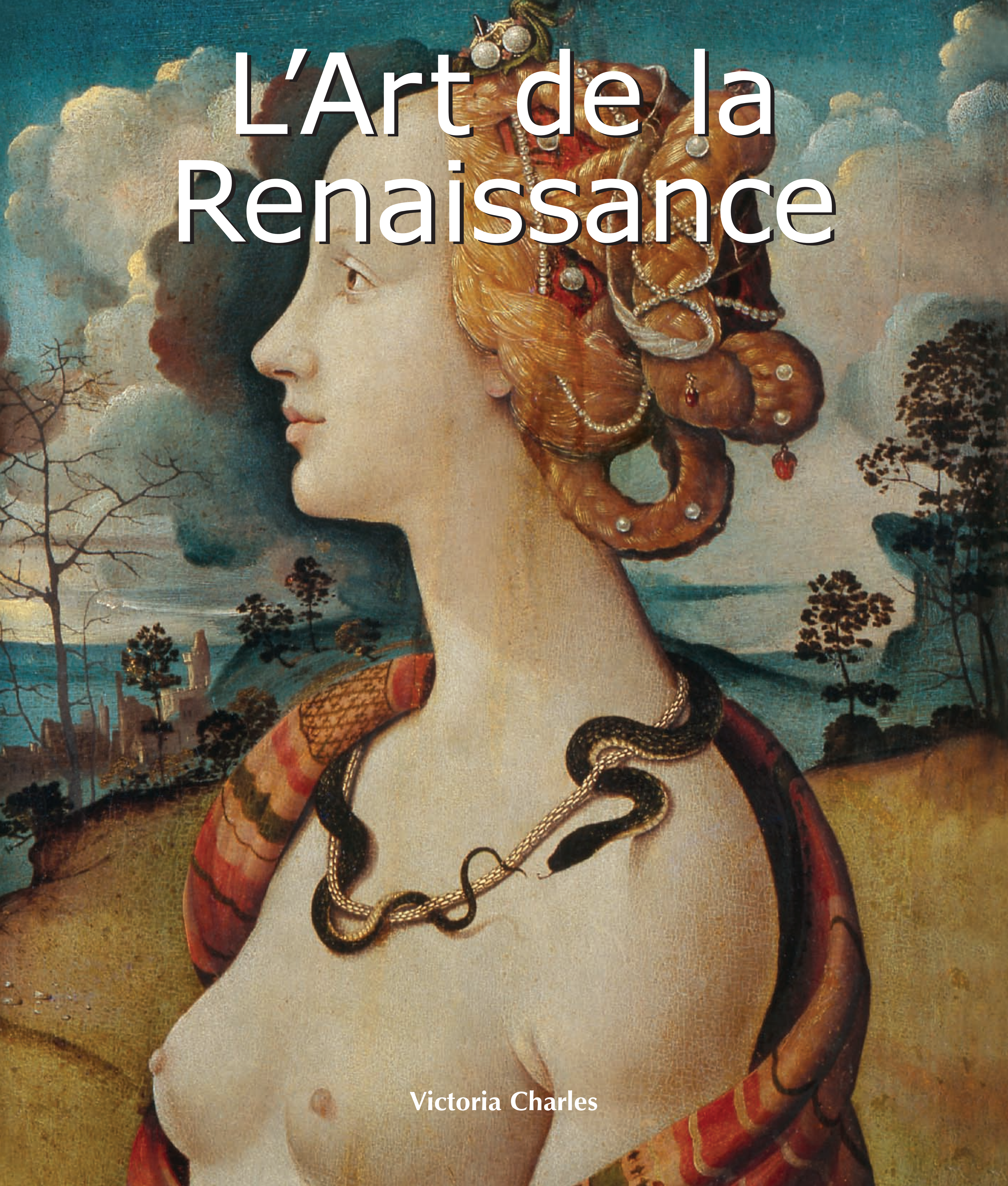
L'Art de la Renaissance



Victoria Charles

Auteur : Victoria Charles
Traduction : Françoise Lasebille et Isabelle Lestang

Mise en page :
Baseline Co Ltd
127-129 A Nguyen Hue
Fiditourist 3e étage
District 1, Hô Chi Minh-Ville
Vietnam

ISBN : 978-1-78042-764-5

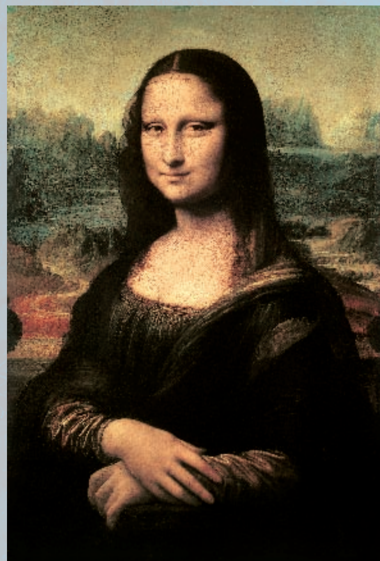
L'Art de la Renaissance

PARKSTONE®
INTERNATIONAL







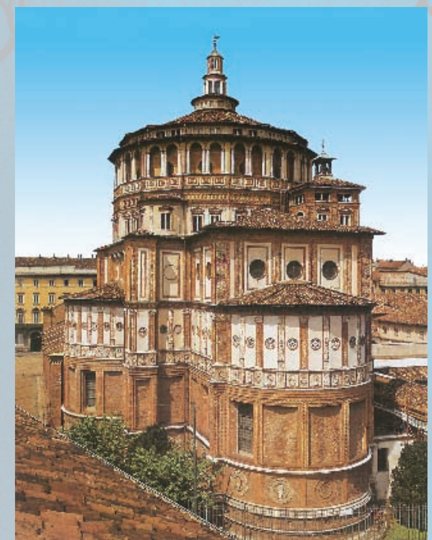



SIMONETTA IANVENSIS VESPVCCIA









~ Sommaire ~



Introduction

C'est en Italie que se développe au milieu du XIVe siècle un mouvement culturel, la Renaissance, appelé alors *Rinascimento*. Ce tournant décisif, qui marque la scission entre le Moyen Age et les temps modernes, est fortement influencé par l'Humanisme et la Réforme. Il se présente comme une réflexion sur les arts classiques de l'Antiquité grecque et romaine et se manifeste par un intérêt accru pour des poètes depuis longtemps oubliés et un enthousiasme pour la sculpture et les innombrables vestiges d'architecture, pour la plupart il est vrai, en ruines.

Mais le développement de la technique et des sciences naturelles, qui démarre dans l'actuelle Scandinavie, aux Pays-Bas également et plus tard en Allemagne, joue un rôle tout aussi important dans cet essor.

En Italie, le mouvement touche d'abord l'architecture qui s'inspire alors de modèles classiques, suivie un peu plus tard de la sculpture qui cherche, pour sa part, à se rapprocher de la nature. Lorsque l'architecte et sculpteur Filippo Brunelleschi (1377-1466) part pour Rome afin d'exhumer, étudier et évaluer les vestiges antiques, il est accompagné par l'orfèvre et sculpteur Donatello (vers 1386-1466). Ce sont surtout les sculptures découvertes là-bas, puis celles trouvées plus tard sur d'autres fouilles qui déclenchent chez les sculpteurs un enthousiasme tel qu'à la fin du XVe siècle, Michel-Ange enterre l'une de ses œuvres pour peu après l'exhumer comme une « antiquité authentique ».

La Renaissance italienne a duré près de deux cents ans. La première Renaissance couvre les années 1420 à 1500 (le *Quattrocento*), la haute Renaissance s'achève vers 1520 et la Renaissance tardive qui donne dans le maniérisme prend fin vers 1600 (le *Cinquecento)*. La Renaissance tardive a produit en Italie et dans certains autres pays un autre mouvement qui est passé imperceptiblement à l'art baroque (dit « extravagant, excentrique »). Considéré à l'occasion comme une déviance et une indiscipline, mais ensuite comme une forme de développement plus noble, le baroque a régné jusqu'à la fin du XVIIe siècle. Après avoir franchi les Alpes pour atteindre l'Allemagne, la France et les Pays-Bas, la Renaissance connaît la même évolution qu'en Italie et peut être classifiée comme suit.

Michel-Ange (Michelangelo Buonarroti),
David, 1501-1504.
Marbre, h : 410 cm.
Galleria dell'Accademia, Florence.



I. *L'Art en Italie*

La Première Renaissance italienne

C'est à Florence que l'on retrouve les premières traces de la Renaissance. Au XIVe siècle la ville, qui compte déjà 120 000 habitants, domine l'Italie centrale. C'est ici que vivent, en partie tout du moins, les artistes les plus illustres de leur temps – Giotto (probablement 1266-1336), Donatello (1386-1466), Masaccio (1401-1429), Michel-Ange (1475-1564), Lorenzo Ghiberti (1378-1455).

A la suite d'un concours remporté en 1420, Brunelleschi est désigné pour construire la coupole emblématique du dôme florentin. Son projet s'inspire de la coupole du Panthéon fondé sous l'empire romain. Il s'en éloigne toutefois en basant la coupole en forme d'ellipse sur un soubassement octogonal (le tambour). Dans ses autres constructions, il se réfère aux colonnes, charpentes et chapiteaux des maîtres d'œuvre gréco-romains. Dans la construction des églises, la coupole en forme de couronne est en effet, faute de nouvelles idées, le seul élément repris dans la structure centrale de l'édifice en forme de croix grecque ou de la basilique en forme de croix latine. On continue, par contre, à développer les modèles classiques avec les ornementations empruntées aux vestiges de l'Antiquité romaine. Les maîtres d'œuvre de la Renaissance ont été ici très sensibles à la richesse et à la délicatesse, comme à l'aspect massif et volumineux des édifices romains, auxquels ils ont ajouté une touche de raffinement. Brunelleschi l'a démontré en particulier dans la chapelle des Pazzi du cloître de Santa Croce avec son portique soutenu par des colonnes corinthiennes, comme à l'intérieur de l'église des Médicis de San Lorenzo et de sa sacristie. Aucun autre édifice de ce genre n'a pu ultérieurement égaler ces bâtisses dans l'harmonie existant entre les différents éléments et l'ensemble de la construction.

Le premier probablement à décrire ce désir d'harmonie est Leon Battista Alberti (1404-1472) qui, à l'instar de Brunelleschi, n'a pas été seulement un maître d'œuvre, mais aussi un théoricien de l'art avec ses traités *De Pittura* (1435) et *De Re Aedificatoria* (1451). Il compare l'architecture à la musique. L'harmonie représente à ses yeux l'idéal de la beauté, car pour lui la beauté n'est rien « ... qu'une certaine harmonie de l'ensemble des parties, telle que toute adjonction, toute suppression ou tout changement ne puisse que nuire à l'ensemble ». Ce précepte de la beauté reste toujours valable de nos jours.

Alberti a développé au Palazzo Rucellai un deuxième type de palais florentins, en offrant à la façade une structure géométrique divisée à tous les étages par des pilastres plats encadrant les fenêtres.



Lorenzo Ghiberti,
Portes du Paradis, 1425-1452.
Bronze doré, 506 x 287 cm.
Baptistère, Florence.

Donatello,
David, vers 1440-1443.
Bronze, h : 153 cm.
Museo Nazionale del Bargello,
Florence.





Rome compte aussi un architecte tout aussi remarquable que le maître d'œuvre florentin, Luciano da Laurana (1420/1425-1479). Celui-ci a jusqu'alors travaillé à Urbino, où il a construit certaines parties du palais ducal. Il transmet son goût pour la monumentalité, l'organisation et l'exécution des moindres détails à l'un de ses élèves les plus talentueux, Donato Bramante (1444-1514), peintre et maître d'œuvre qui est devenu le fondateur de l'architecture à l'époque de la haute Renaissance italienne. Bramante a vécu dès 1472 à Milan où non seulement il édifie la première coupole à caissons postromaine de l'église Santa Maria presso S. Satiro, puis l'église Santa Maria della Grazie et certains palais, mais où il travaille aussi comme maître d'œuvre de forteresse, avant de partir pour Pavie, puis pour Rome en 1499. Comme c'est alors la coutume en Lombardie, il érige l'église Santa Maria delle Grazie, bâtisse en brique, dont il fait porter tout le poids sur la structure du soubassement. Les Lombards ont su, dès le début du Moyen Age, utiliser une ornementation recouvrant toutes les parties de l'édifice.

Ce type de décoration à incrustations, qui fait suite aux mosaïques médiévales, est très rapidement repris par les Vénitiens qui, depuis toujours, ont privilégié l'élément pictural par rapport à l'élément architectonique. On trouve de remarquables exemples de ces décorations de façade sur les églises San Zaccaria et Santa Maria di Miracoli qui, semblables à des coffrets à bijoux, témoignent de l'amour des riches commerçants vénitiens pour le luxe et l'apparat. Mais le maître d'œuvre vénitien Pietro Lombardo (vers 1435-1515) montre aussi un goût inné pour l'architecture avec l'un des plus beaux palais vénitiens de l'époque, le palais à trois étages Vendramin Calergi.

L'architecte Brunelleschi réussit à imposer un nouveau type de construction moderne. Peu à peu, cependant, apparaît dans certaines sculptures du jeune orfèvre Ghiberti ce sentiment pour la nature, l'un des fondements de la Renaissance, que l'on retrouve à la même époque chez les peintres flamands, les frères Van Eyck, Jan (vers 1390-1441) et Hubert (vers 1370-1426) qui ont commencé le retable de Gand.

Ce sentiment esthétique des Italiens a continué à se développer durant les vingt années où Ghiberti travaille à la porte de bronze Nord du Baptistère. Giotto poursuit en peinture ses recherches sur les lois de la perspective centrale découvertes par les mathématiciens – travaux repris plus tard par Alberti et Brunelleschi. Les peintres florentins s'emparent fébrilement des résultats et leur enthousiasme finit par se répercuter aussi sur les sculpteurs. Ghiberti a finalement contribué à parachever les éléments picturaux dans la sculpture ornementale. Il a servi en quelque sorte de contrepoids à un Donatello, certes plus diversifié, qui a dominé durant un siècle la sculpture italienne.

Donatello réussit ce que Brunelleschi avait tenté de faire : donner de la vie au matériau, bois, terre cuite et pierre, et ce indépendamment de la réalité. Ses sculptures reflètent les terribles expériences de ses personnages, détresse, douleur et misère. Il est capable dans ses reproductions de femmes et d'hommes de restituer tout ce qui fait leur personnalité. Mais aucun de ses contemporains n'a pu également rivaliser avec lui dans la décoration

Andrea della Robbia,
La Madone des tailleurs de pierre,
1475-1480.
Terre cuite émaillée, 134 x 96 cm.
Museo Nazionale del Bargello, Florence.

Donatello,
Vierge à l'Enfant, 1440.
Terre cuite, h : 158,2 cm.
Museo Nazionale del Bargello, Florence.

D'après un projet de **Donato Bramante**,
Santa Maria della Consolazione, 1508.
Todi.





Ecole de **Piero della Francesca** (**Laurana** ou **Giuliano da Sangallo** ?), *La Cité idéale*, vers 1460.
Huile sur bois, 60 x 200 cm.
Galleria Nazionale delle Marche, Urbin.

de chaires, d'autels et de tombes, comme en témoignent son relief en pierre de *L'Annonce à Marie* à Santa Croce ou les bas-reliefs en marbre des *Cantories*, rondes d'enfants exécutées pour le parapet des orgues de la cathédrale de Florence. Sa statue de *Saint Georges*, la première au sens classique, réalisée en 1416 pour Or San Michele, est suivie en 1430 par la première représentation plastique de Nu, la statue en bronze de *David* et en 1432 par le *Buste de Nicolas Uzzano*, le premier buste au monde. Il achève finalement en 1447 la première statue équestre de la Renaissance avec son condottiere en bronze exécuté pour Padoue, l'*Erasmo da Narni*, dit le *Gattamelata* (vers1370-1443).

Seul un homme, le sculpteur Luca della Robbia (1400-1482), parvient à acquérir la valeur et la notoriété de Donatello, en exécutant non seulement la *Cantoria* de la cathédrale de Florence (1431/1438), mais aussi les reliefs de bronze (1464/1469) dans la sacristie nord de la cathédrale. Mais son talent se manifeste en particulier dans les terres cuites peintes puis vernissées. Ces ouvrages, qui sont des reliefs circulaires ou semi-circulaires, ne sont conçus à l'origine que pour décorer des espaces architectoniques.



Le travail réalisé dans la lunette de la Via d'Agnolo avec la Vierge et l'Enfant entourés d'anges et encadrés d'une guirlande de fleurs et de fruits est un magnifique exemple de ses créations. Alors que Donatello excelle dans ses portraits d'hommes, le talent de Robbia lui se manifeste dans ses gracieuses représentations d'enfants et de femmes. On ne connaîtra rien de plus beau dans la sculpture italienne du XVe siècle.

Les exigences plastiques liées à ces ouvrages se sont également renforcées avec le développement en Italie des techniques de fabrication des terres cuites vernissées. Cette technique qui laisse à l'artiste toute liberté de forme a servi finalement à ériger non seulement des autels et des statues individuelles, mais aussi des groupes importants de statues. Luca della Robbia transmet son talent et son savoir-faire à son neveu Andrea della Robbia (1435-1525). Celui-ci de son côté développe avec ses fils Giovanni (1469 à 1529) et Girolamo (1488-1566) la technique de la terre cuite vernissée et crée avec eux, dans les années 1463 à 1466, les célèbres médaillons des *Enfants au maillot*, qui décorent à Florence la salle de l'Hospice des enfants trouvés.

Pisanello (Antonio Puccio),
Portrait d'une jeune princesse,
vers 1435-1440.
Huile sur panneau de bois, 43 x 30 cm.
Musée du Louvre, Paris.

Domenico Veneziano,
Portrait d'une jeune femme, vers 1465.
Huile sur panneau de bois, 51 x 35 cm.
Gemäldegalerie, Dresde.

On peut admirer aujourd'hui encore la production de l'atelier della Robbia dans un grand nombre de villes du nord de l'Italie, ce qui montre que les terres cuites correspondent au goût aussi bien italien en général qu'européen et qu'elles attirent de plus en plus d'amateurs. Par ailleurs, il ne faut pas oublier ici qu'aucun siècle n'a été aussi propice à la sculpture que le XVe siècle. L'art de Donatello a connu ainsi un magnifique essor. Ses deux élèves les plus prestigieux, le sculpteur Desiderio da Settignano (vers 1428-1464) et le peintre, sculpteur, orfèvre et bronzier Andrea del Verrocchio (1435/1436-1488) ont continué sur ses traces. Ce dernier n'a pas seulement exécuté une série de peintures d'autel, mais il est devenu le plus grand sculpteur de Florence en coulant par exemple le bronze de *David* (vers 1475) et le monument équestre (1479) du condotierre Bartolomeo Colleoni (1400-1475). Le style de Verrocchio a préparé la transition à la haute Renaissance.



Settignano a laissé nettement moins d'œuvres que Verrocchio et s'est consacré surtout aux reliefs de madones en marbre, aux sculptures d'enfants et aux bustes de jeunes filles. Il a transmis son savoir-faire à ses disciples les plus doués, comme Antonio Rosselino (1427 – 1479), qui s'est surtout distingué avec le tombeau du cardinal du Portugal à San Miniato al Monte à Florence.

Rosselino a compté parmi ses disciples Benedetto da Maiano, mais surtout Mino da Fiesole (1431-1484) qui, tailleur de pierres à l'origine, est devenu l'un des meilleurs techniciens du marbre de son temps et a exécuté des monuments funéraires sous forme de mausolées monumentaux. L'art de Fiesole a surtout consisté à copier la nature, ce qui l'a maintenu dans un cadre trop étroit pour diversifier son importante production.

La deuxième moitié du XVe siècle représente une phase transitoire où l'on est peu à peu passé de l'artisanat et du travail traditionnel du marbre à la technique plus rigoureuse du coulage de bronze. Les deux statues de *David* en sont un exemple. Celle de Donatello montre un David légèrement pensif, contrairement à celle de Verrocchio, qui, exécutée dans le goût du naturalisme, représente un jeune homme satisfait et confiant, souriant de sa victoire avec à ses pieds la tête tranchée de Goliath. Ce sourire imité aussi souvent que vainement par les tailleurs de pierre est devenu le label de

marque de l'école de Verrocchio. Un seul homme a vraiment réussi à reproduire ce sourire fabuleux dans certains de ses ouvrages : Léonard de Vinci, un disciple justement de Verrocchio. Le sculpteur Verrocchio a dû partager sa gloire avec le peintre Verrocchio, qui n'a laissé que quelques peintures, comme la *Madone* (1470/1475), *Tobias et l'ange* (1470/1475), et également le *Baptême du Christ* (1474) peint à la détrempe. Sur ce dernier tableau, Léonard de Vinci aurait peint au premier plan un ange accroupi, comme l'a affirmé le peintre, maître d'œuvre et écrivain artistique, Giorgio Vasari (1511-1574). Il est possible qu'il ait retouché un peu plus tard le tableau avec de la peinture à l'huile, après le départ de Verrocchio pour Venise.



En dehors de la statue du jeune *David*, les œuvres de *Saint Thomas l'Incrédule*, groupe de deux personnages avec le Christ dans une niche de Or San Michele et la *Statue équestre de Bartolomeo Colleoni*, restée inachevée du vivant de l'artiste, font partie des sculptures majeures de Verrocchio.

A Rome, le peintre et orfèvre Antonio del Pollaiuolo (vers 1430-1498) travaille dans un atelier où il réalise les premières statuettes. Son dessin à la plume, vraisemblablement une ébauche pour un relief, *Hommes nus au combat* (vers 1470/1475) et la gravure sur cuivre *Combat d'Hommes nus* (vers 1470) ont ouvert de nouvelles perspectives dans la représentation du Nu. Mais ses pièces majeures sont les tombeaux en bronze des papes Sixtus V (1521-1590) et d'Innocent VIII (1438-1492) à la Basilique Saint-Pierre. A Florence, la peinture se développe parallèlement à la sculpture pour atteindre une richesse éclatante et somptueuse. Les représentants de ces deux mouvements se sont affichés comme des adversaires irréductibles, chacun fermement planté sur ses positions. C'est finalement au milieu du XVe siècle que s'accomplit une certaine fusion, mais le monumental restera toujours un principe fondamental de l'art florentin qui s'exprime alors dans la gigantesque fresque exécutée par Masaccio et le moine dominicain Fra Giovanni da Fiesole (1387-1455), surnommé Fra Angelico.

Ce dernier, qui commence par travailler à Florence puis à Rome, conjugue influences gothiques et naturalisme dans des œuvres exclusivement religieuses,



empreintes d'une pureté radieuse. Son talent pictural s'enracine dans une piété que l'on retrouve dans ses nombreuses représentations de la Vierge et des anges. Son don de coloriste s'exprime tant dans les innombrables fresques particulièrement bien conservées que dans des peintures sur bois. Les plus importantes fresques (vers 1436/1446) se trouvent dans la salle du chapitre, le cloître et certaines cellules de l'ancien couvent des dominicains de San Marco où le *Couronnement de Marie* est considéré, de l'avis de nombreux experts, comme une fresque des plus remarquables. Ce sujet est récurrent dans l'œuvre de Fra Angelico.

L'un de ses successeurs les plus illustres a été le Florentin Fra Filippo Lippi (vers 1406-1469), qui a vécu environ cinq décennies au couvent des Carmes. Ordonné prêtre en 1434 à Padoue, il choisit finalement de quitter les ordres. Il s'inspire de la pensée et du concept esthétique de Masaccio en adoptant son modelé aux lignes douces et ses couleurs lumineuses. Il accorde une place importante à l'élément féminin, non seulement dans sa vie, mais aussi dans ses fresques et ses peintures sur bois. Il prend pour modèles des jeunes filles de son entourage pour ses représentations d'anges et montre une sensibilité pour la mode de cette époque. Dans ses fresques, il atteint une taille monumentale et les plus belles réalisations qu'il a laissées sont les peintures sur bois. Comme chez Fra Angelico, le *Couronnement de Marie* (1441/1447) a été pour lui un thème important, bien que contrairement à son prédécesseur, le couronnement en lui-même ait été repoussé à l'arrière-plan et qu'il se soit plus attaché à mettre en valeur les personnages agenouillés au premier plan, religieux, femmes et enfants. Le goût prononcé pour le portrait et donc pour l'individualisation se traduit surtout dans ses madones empreintes d'un profond sentiment religieux, comme par exemple dans son tableau la *Madone et deux anges* (deuxième tiers du XVe siècle). Dans le tableau en forme de médaillon, *Marie et l'Enfant* (vers 1452), il a, par contre, offert à la Vierge assise un arrière-plan vivant, en représentant la pièce où a accouché sainte Anne. Cette pièce a plus tard certainement servi de modèle à d'autres artistes.

Le disciple le plus important de Fra Filippo Lippi a été indéniablement Sandro Botticelli (vers 1445-1510). Sandro, qui avait insisté avec obstination pour devenir peintre – son *Adoration des Rois Mages* contient à droite son autoportrait – a fini par entrer dans l'atelier de Fra Filippo Lippi. Il se rapproche plus tard du cercle des humanistes et du prince Laurent de Médicis (dit Le Magnifique ; 1449-1492). Botticelli a été l'un des premiers à s'intéresser aux motifs de la mythologie antique, comme en témoigne son illustre tableau *La Naissance de Vénus* (vers 1482/83), et il aime insérer en toile de fond des édifices antiques. Il a surtout produit des œuvres allégoriques et religieuses et a participé durant son activité à Rome entre 1481 et 1483 à la réalisation des fresques de la chapelle Sixtine. Un autre de ses tableaux, *Le Printemps* (1485/1487), reflète la vie festive et joyeuse de Florence. Bon nombre de ses

Fra Angelico (Fra Giovanni da Fiesole), *La Déposition de la Croix* (retable de la Santa Trinità), 1437-1440.
Tempera sur panneau de bois,
176 x 185 cm.
Museo di San Marco, Florence.



Fra Filippo Lippi,
Vierge à l'Enfant avec deux anges, 1465.
Tempera sur bois, 95 x 62 cm.
Musée des Offices, Florence.

travaux contiennent une profusion prodigieuse de fleurs et de fruits dans laquelle il introduit aussi bien des jeunes filles et femmes élancées, drapées dans des vêtements fluides et ondoyants que des madones entourées de saints austères. Certaines de ses madones ont été influencées par le moine dominicain et prédicateur, Girolamo Savonarole (1452-1498), qui, même après sa mort, a continué de marquer Botticelli, l'un de ses fervents partisans. Il a également repris, à la nouvelle demande de Laurent de Médicis, l'*Adoration des Rois Mages* et dans ce tableau figurent non seulement les membres de cette famille, mais aussi le



cercle d'amis intimes ainsi que ses partisans. Ses portraits individuels comme le *Portrait d'un jeune homme au béret rouge* (vers 1474), celui de *Julien de Médicis* (vers 1478) ou le *Portrait d'une jeune femme* (vers 1480/1485) expriment son merveilleux talent de portraitiste. De son époque à Rome date également l'un de ses tableaux les plus énigmatiques, *L'Abandonnée* (1495), représentant une femme en pleurs ou désespérée sur des marches, devant la porte fermée d'une muraille de fortification. Botticelli, tombé injustement dans l'oubli pendant longtemps, compte aujourd'hui parmi les plus grands maîtres de la Renaissance.

Sandro Botticelli (**Alessandro di Mariano Filipepi**),
La Vierge apprenant à lire à l'Enfant (*Madone au livre*), vers 1483.
Tempera sur panneau de bois,
58 x 39,5 cm.
Museo Poldi Pezzoli, Milan.

L'un de ses disciples les plus influents a certainement été Filippino Lippi (vers 1457-1504), le fils de Fra Filippo Lippi. Fortement influencé au début par Botticelli, il s'en détache pour réaliser plus tard quelques œuvres majeures, dont une *Adoration des Rois* commandée par les Médicis, un cycle de fresques avec des *Scènes de la vie de saint Pierre* (1481/1482), achevant ainsi la peinture de la chapelle Brancacci interrompue depuis la mort de Masaccio, un *Couronnement de Marie* et une *Madone*.

Malgré ces prestations indéniables, sa réputation et sa notoriété n'ont pas égalé celles de son contemporain, Domenico Ghirlandaio (1449-1494). Comme Botticelli, Ghirlandaio achève d'abord sa formation d'orfèvre et connaît déjà avec ses œuvres un succès notoire avant de se consacrer pleinement à la peinture. Il réalise ainsi dans les années 1480 et 1481 dans la chapelle Sixtine et de 1482/83 à 1485 dans la Santa Trinità de Florence des fresques, dont la remarquable *Cène* dans l'église Ognissanti peut être considérée comme le précurseur de celle de Léonard de Vinci. Ghirlandaio reproduit son environnement dans ses œuvres et n'hésite pas à concevoir les histoires bibliques comme des scènes de la prospérité florentine afin d'en donner au spectateur une vision plus profonde. Ceci est particulièrement évident dans les fresques qu'il a peintes dans le chœur de Santa Maria Novella (1490).

Le maître absolu de la peinture italienne en dehors des murs de Florence, Piero della Francesca (1416-1492), est à classer comme le peintre le plus génial de la première Renaissance. Il se distingue en particulier par de remarquables approches anatomiques et des études de perspective. Piero della Francesca crée un style qui allie le monumental à la beauté transparente de la couleur et de la lumière. Il exerce ainsi une influence sur toute la peinture du *Quattrocento* du nord et du centre du pays. Ses principales œuvres sont le cycle de fresques avec *La Légende de la Sainte Croix* dans le chœur de San Francesco à Arezzo (1451/1466) et un *Baptême du Christ* (1448/1450).

L'un des plus éminents disciples de Piero della Francesca a été Luca Signorelli (1440/1450-1523). Ses nus en mouvement et au modelé affirmé, ainsi que son recours aux motifs antiques, ont contribué à en faire un modèle de Michel-Ange. Une représentation mythologique riche en figures, commandée vraisemblablement par Laurent de Médicis, montre le niveau de maîtrise que le jeune homme avait déjà atteint dans la reproduction du corps humain. Michel-Ange rend hommage à Signorelli, en reprenant telle quelle, la femme chevauchant le dos du diable dans l'une de ses œuvres. Dans d'autres villages et villes plus ou moins importantes du sud de la Toscane et de l'Ombrie, on trouve encore des fresques et des tableaux d'autel de Signorelli. Le relativement bon état de la couleur laisse penser qu'il a utilisé la nouvelle technique à base de peinture à l'huile venue des Flandres. Signorelli a également travaillé quelques

Piero di Cosimo,
Portrait de Simonetta Vespucci, vers 1485.
Tempera sur panneau de bois, 57 x 42 cm.
Musée Condé, Chantilly.





années à Rome où en 1481/1482 il exécute la fresque narrant la vie et la mort de Moïse. A Venise Jacopo Bellini, le père du célèbre Gentile Bellini, devient son élève. Parmi les chefs-d'œuvre de Jacopo, il faut compter l'autel avec l'*Adoration des Rois Mages* (1423), ainsi que des fresques dont seule une *Madone* (1425) a été conservée dans la cathédrale d'Orvieto.

Un autre peintre ombrien, Pérugin (vers 1448-1524), a été l'un des grands maîtres du style ombrien et pour cette raison fort respecté par ses contemporains, mais il a été surtout le maître de Raphaël sur lequel il a exercé une influence décisive dans la première partie de son développement. Pérugin s'est rapproché plus tard de l'entourage florentin de Verrocchio. Il a repris, au début seulement et avec beaucoup d'hésitation, la vision de la nature qui est alors en vogue et préfère rester fidèle à son style aux lignes plus douces, car ses contemporains continuent de réclamer des tableaux religieux empreints de sentiments que lui seul apparemment est capable de peindre avec une si belle fusion de couleurs. Ses tableaux *Saint Sébastien* et *La Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean* en sont un exemple. L'inconvénient de la popularité de sa peinture est qu'elle a suscité une production de masse où même l'expression du ravissement divin le plus extrême se fige en un stéréotype. Sa série de fresques peinte à partir de 1480 dans la chapelle Sixtine avec, entre autres, la *Remise des clefs à saint Pierre*, l'*Adoration de l'Enfant (*1491) ou la *Vision de saint Bernard (*vers 1493*)*, peinte probablement pour l'église cistercienne del Castello à Florence appartiennent aux plus grands chefs-d'œuvre de la peinture religieuse.

Mais dans ces représentations antiques, son élève, Bernardino Pinturicchio (1455-1515), le surpasse de loin. Dans les années 1481 à 1483, celui-ci travaille avec Pérugin aux fresques de la chapelle Sixtine sur des thèmes de l'Ancien et du Nouveau Testament, mais il réalise aussi dans la salle de la Vie des Saints au Vatican des fresques avec une minutie qui rappelle dans leur exécution la peinture miniaturiste. Ces travaux, tout comme son goût affirmé pour la décoration homogène d'une grande pièce, rencontrent l'approbation et la bienveillance de ses commanditaires. Grâce à ce talent, il devient le maître fondateur de la décoration sous la Renaissance.

En plus de l'école ombrienne, les écoles de Padoue, de Bologne et de Venise ont également joué un rôle important dans la deuxième moitié du XVe siècle.

Issu de ces écoles, Andrea Mantegna (1431-1506) fait certainement partie des artistes les plus doués. Il s'impose dans la représentation de personnages importants qu'il emprunte essentiellement à l'Antiquité. Cet enthousiasme pour l'art antique qu'il cherche à égaler, imprègne toute la vie de Mantegna. Dès 1460, il travaille à Mantoue pour le margrave Ludovico Gonzague et, dans les années 1473 et 1474, décore son Castello di Corte en habillant la chambre des époux de tentures et de peintures au plafond. Avec ces travaux, et surtout avec la fresque de la voûte, il excelle dans la

Domenico Ghirlandaio, *Portrait d'un vieillard et d'un jeune garçon*, 1488.
Tempera sur panneau de bois, 62 x 46 cm.
Musée du Louvre, Paris.



réduction de la perspective et dépasse largement ses condisciples de Florence dans la force et la grandeur des portraits. La série de tableaux destinés à décorer l'une des salles du palais margrave témoigne de son goût pour l'Antiquité classique. A plus d'une reprise, Mantegna montre aussi une certaine sympathie pour les « Underdogs ». Cette attitude se reflète dans des tableaux religieux où les classes inférieures sont représentées avec dignité et dans la peinture des prisonniers du *Triomphe de César* (1488/1492). Son art est toujours centré sur ce qui est grand et grave et ses formes sévères sont rarement adoucies par une grâce complaisante. Citons pour exemple le tableau de la *Vierge de la Victoire avec saint Jean* (1496), représentant la bénédiction du duc Francesco Gonzague agenouillé, ainsi que celui du *Parnasse* (1497) avec Mars et Vénus trônant sur un rocher avec devant les muses qui dansent et Apollon jouant de la lyre. Le retour de Mantegna aux thèmes antiques est si convaincant qu'il a suscité la fascination de Raphaël.

Alors qu'il faut plus considérer Gentile Bellini comme un historien de l'art, Giovanni continue, lui, dans le sillage artistique de son père et de son beau-frère Mantegna. Le sujet favori de Giovanni est sans nul doute la *Madone*, représentée seule, avec l'Enfant Jésus ou en Madone sur le trône, entourée des Saints. Ses figures, qu'elles soient jeunes ou âgées, masculines ou féminines, deviennent sous son pinceau des modèles de beauté inégalable dans leur représentation exaltée. Le coloris de la composition évoque toujours une harmonie musicale et cet élément vital et indispensable pour les Vénitiens est immanquablement présent dans tous les tableaux d'autel de Bellini. A l'opposé, beaucoup de tableaux religieux de Florentins et de Padouans datant de cette époque dégagent une impression grave et sévère, ceux des Ombriens une impression larmoyante et profondément songeuse. Toutes ces œuvres ont bien moins invité à la prière que celles justement des Vénitiens.

Mais les coloris gais de Bellini de la première Renaissance marquent déjà l'amorce de cette étape transitoire à la haute Renaissance, menée plus tard par ses disciples, et ses tableaux mythologiques annoncent déjà une réelle ouverture sur la haute Renaissance.

La Haute Renaissance italienne

En Italie l'art a atteint son apogée avec les trois maîtres inégalables que sont Léonard de Vinci (1452-1519), Michel-Ange (1475-1564) et Raphaël (1483-1520), lesquels ont transmis à la postérité un trésor inestimable. Si Florence en a été, il est vrai, plus le point de départ, elle n'a pas été pour autant la seule ville où s'est manifesté ce mouvement. Léonard de Vinci s'est installé à Milan, Michel-Ange et Raphaël sont partis travailler à Rome.

Pérugin (Pietro di Cristoforo Vannucci),
Saint Sébastien, vers 1490-1500.
Huile sur bois, 176 x 116 cm.
Musée du Louvre, Paris.

Andrea Mantegna,
Saint Sébastien, vers 1455-1460.
Tempera sur bois, 68 x 30 cm.
Kunsthistoriches Museum, Vienne.

Andrea Mantegna,
Mars et Vénus, dit *Le Parnasse*,
vers 1497-1502.
Tempera sur toile, 150 x 192 cm.
Musée du Louvre, Paris.


ΤΟ ΕΡΓΟΝ ΤΟΥ ΑΝΔΡΕΟΥ







Léonard de Vinci

Léonard commence son apprentissage vers 1469 dans l'atelier d'Andrea del Verrocchio et fait partie en 1472 de la guilde des artistes peintres de Florence. On peut reconnaître la rapidité avec laquelle il égale tout du moins son maître à l'ange et aux éléments du paysage qu'il peint dans le *Baptême du Christ* (vers 1475). Déjà, à cette époque, sa vision de la nature se distingue par la taille des formes et les caractéristiques de ses travaux qui seront considérées comme le summum de l'art florentin. Mais le seul grand tableau qui lui est confié à la fin de son apprentissage, l'*Adoration des Mages*, destiné à un monastère, restera inachevé. Avec ce tableau il a voulu à vrai dire surpasser tous les artistes florentins de renom. Mais, malgré un grand nombre d'études préliminaires, son projet ne dépassera pas la première sous-couche. Même si chez lui prédomine son goût pour la peinture, la sculpture et les arts plastiques, il est aussi un théoricien de l'art et a laissé derrière lui un testament important en tant qu'inventeur et chercheur, architecte, maître d'œuvre de forteresse et constructeur de machines de guerre. Le talent de Léonard n'a pas été en fin de compte à la hauteur de cette universalité, si bien qu'il a compromis plus tard l'achèvement d'une de ses œuvres préparées de longue haleine. Il quitte alors rapidement la ville, devenue trop petite pour lui, pour suivre, à la demande du mécène, la cour de Ludovico Sforza (1452-1508) à Milan. Son plus grand chef-d'œuvre, la *Cène* (1495/1497) nécessite dès le XVIe siècle une première restauration, car il fait l'objet d'une importante dégradation due d'une part à son goût pour l'expérimentation, d'autre part aux conditions météorologiques et aux destructions volontaires. Les gestes de ses apôtres alignés comme sur une scène et dans un mouvement ondulant correspondent à son exigence de traduire par le mouvement « les intentions de l'âme ».

La fin du règne de Ludovico Sforza est une catastrophe pour Léonard. Il s'échappe à temps et passe les années 1499 à 1506 en alternance à Florence, Venise et dans d'autres villes de la Romagne. Il travaille durant trois ans à l'un de ses plus sublimes chefs-d'œuvre, le portrait d'une noble Florentine (Madone), *Mona Lisa* (1503/1505), la femme de Francesco del Giocondo et quand on finit par l'en arracher, il déclare ne l'avoir toujours pas terminé. Ici l'atmosphère enveloppe toutes les formes, leur retire toute dureté et dissout le modelé précis du personnage en un doux fondu de tous les contrastes de couleurs et de formes. Ici s'accomplit ce grand bouleversement qui oriente la peinture sur de nouvelles voies.

Léonard repart pour Milan en 1506, où il séjourne pendant dix années, entrecoupées de quelques brèves interruptions. Il consacre cette période à ses élèves, mais surtout aussi à ses recherches et études scientifiques, ainsi qu'à leur rédaction. Il est difficile d'imaginer le nombre de sujets, rien que sur le plan technique, dont s'est occupé Léonard. Parmi ses



Léonard de Vinci,
La Vierge aux rochers, 1483-1486.
Huile sur toile, 199 x 122 cm.
Musée du Louvre, Paris.

Léonard de Vinci et **Andrea del Verrocchio**,
Le Baptême du Christ, 1470-1476.
Huile et tempera sur bois, 177 x 151 cm.
Musée des Offices, Florence.



Léonard de Vinci,
L'Annonciation, 1472-1475.
Huile sur bois, 98 x 217 cm.
Musée des Offices, Florence.





dessins – le *Codex Atlanticus* en contient à lui seul 1119 – on trouve des idées pour une machine à fabriquer un cordage ou des flotteurs pour aller sur l'eau, un projet de pont rapide à construire, celui d'un canon sur un affût, d'un parachute, d'une voiture à tracter en état de fonctionnement, comme ont pu le constater des experts, et un nombre incroyable d'autres objets. Un autre codex, le *Codex Forster* en trois parties, contient dans ses quelque 1000 feuilles des dessins de machines hydrauliques, des théories sur les proportions et la mécanique, des notices sur l'architecture et l'urbanisme. Un troisième codex, le *Codex Arundel*, renferme dans plus de 280 croquis, des études de tanks et projectiles. Il y a aussi un ouvrage sur le corps humain, un autre sur le vol des oiseaux et dans les 140 pages du *Codex Madrid* Léonard traite des sujets comme la peinture, l'architecture, les cartes topographiques, ou les problèmes de géométrie et de mathématiques et autres. Il se trouve que ses 780 croquis sur l'anatomie ont aidé en 2005 un cardiologue britannique à modifier sa technique opératoire grâce aux notices en question. Cette énumération est loin d'être exhaustive et ne peut donner qu'une idée approximative de l'incroyable diversité des intérêts et des travaux de Léonard de Vinci.

Durant ces années à Milan, le seul tableau achevé est celui du jeune S*aint Jean-Baptiste*. Dans ses études sur les visages d'hommes et de femmes, il a rendu hommage au sourire et souvent aussi à la beauté de la femme tout du moins, captant toutes les nuances allant de la grâce et du charme à la noblesse et à l'arrogance. Dans les visages d'hommes, il a plus souligné par contre certains traits de caractère qu'il a même à l'occasion exagérés de façon caricaturale. De telles caricatures aux visages quasiment tordus par des grimaces ont obtenu un succès inhabituel et ont même fait leur apparition sous forme d'estampes. Léonard s'est-il peut-être lassé de son pays malgré ses succès, a-t-il peut-être seulement voulu échapper aux confrontations avec le jeune Michel-Ange – toujours est-il qu'il accepte l'invitation du roi François Ier, début 1516, et part s'installer au château de Cloux près d'Amboise. Il y passe ses dernières années, non plus comme créateur, mais comme conseiller artistique. Il s'éteint le 2 mai 1519.

Léonard de Vinci,
Draperie pour une figure assise,
vers 1470.
Pinceau et tempera grise, rehauts de blanc, 26,6 x 23,3 cm.
Musée du Louvre, Paris.

Léonard de Vinci,
Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant,
vers 1510.
Huile sur bois, 168 x 130 cm.
Musée du Louvre, Paris.




IONAS

Michel-Ange (Michelangelo Buonarroti)

Michel-Ange est l'autre grande figure de la Renaissance italienne, l'égal absolu de Léonard de Vinci dans l'universalité de son talent artistique. Même s'il ne peut se mesurer à lui en particulier sur le plan des sciences naturelles, il le dépasse largement en tant que poète et philosophe. La vie de Michel-Ange contient aussi des complications tragiques qui ont laissé des traces dans son œuvre. Si Léonard, né pour la peinture, ambitionne de réaliser de grandes œuvres plastiques, Michel-Ange, le plus grand sculpteur depuis Phidias, est convaincu quant à lui, qu'il est capable de faire de grandes choses comme peintre et architecte. En tant qu'architecte et maître d'œuvre, il réalise sa plus grande œuvre avec la coupole du dôme de Saint-Pierre ; en tant que peintre, il laisse des travaux qui méritent encore aujourd'hui notre plus grande admiration si l'on considère que ses humeurs, son autorité et son tempérament impétueux ont parfois mis à mal ses ébauches les plus téméraires.

Sa vie est tout aussi instable que celle de Léonard, car dès 1494 il se rend à Bologne après avoir livré les premières échantillons de son talent artistique avec le haut-relief du *Combat des Centaures* et une *Madone devant un escalier*. Il y exécute un ange à genoux en train de porter un candélabre et pour l'église San Domenico une statuette de saint Petronius. Mais dès 1496 il repart pour Rome via Florence. Il réalise pour un commerçant la statue grandeur nature de *Bacchus* (1496/1498) qui, légèrement grisé par le vin, lève sa coupe de la main droite, alors que la main gauche s'empare du raisin que lui tend un petit satyre debout derrière lui.

Dans sa deuxième grande œuvre de Rome, la *Pietà* (1499/1500) de la basilique Saint-Pierre, toute influence antique a disparu, qu'il s'agisse du corps du Christ, de l'expression du visage ou de l'attitude de la mère de Dieu maîtrisant sa douleur. Michel-Ange repart en 1501 pour Florence, pour commencer alors sa première grande tâche. Les directeurs de la basilique ayant préparé un bloc de marbre pour la réalisation d'une grande statue, Michel-Ange décide de sculpter le jeune *David* (1501/1504), le représentant la fronde par-delà l'épaule gauche et la pierre déjà prête dans la main droite. Son premier tableau important, le tondo de *La Sainte Famille* (1501), traduit sa ferme résolution de rompre avec la composition traditionnelle et la représentation habituelle des figures, ainsi que la nécessité de montrer par ailleurs la façon d'introduire du mouvement dans un tableau de petit format.

Le Pape Jules II (1443-1513) appelle en 1505 Michel-Ange à Rome, où il lui confie le soin de réaliser son tombeau. Mais une autre commande de Jules II n'a pas été encore terminée de son vivant : il s'agit de la peinture du plafond (1508/1512) de la chapelle Sixtine avec une série de tableaux représentant la création du monde et de l'Homme, ainsi que la Chute originelle et ses conséquences, sous forme d'une composition et d'un

Michel-Ange (Michelangelo Buonarroti),
Le Jugement dernier, 1536-1541.
Fresque, 12,2 x 13,7 m.
Chapelle Sixtine, Vatican.





agencement austère enserré par une bordure architectonique peinte. La Chute originelle est suivie – après les innombrables adversités rencontrées par le peuple d'Israël – par sa délivrance et son Rédempteur est sorti de ses propres rangs. C'est à cela que préparent les puissantes figures des Prophètes et les Sibylles, qui entourent de toutes parts la voûte du plafond et l'espace qui la sépare de ses pendentifs. Ces tableaux ne sont peut-être accessibles que si on les compartimente et que l'on considère chaque partie comme un tableau en soi. On y découvre alors la plénitude de la beauté qui trouve sa plus belle expression dans la Création d'Eve (vers 1508). Les peintures au plafond s'achèvent par *Le Jugement dernier* (1536/1541). Ce tableau est sûrement la plus grande œuvre de la haute Renaissance italienne, qui annonce déjà avec la surcharge de figures et le tracé de leurs mouvements, ces exagérations qui se sont développées à la fin de la Renaissance et à l'époque du baroque. Dans toutes ces figures, Michel-Ange a montré clairement une chose : sa volonté inflexible de révéler sa parfaite maîtrise de l'anatomie du corps humain d'une façon à laquelle aucun artiste, avant comme après, n'a pu trouver à redire. Dans le mépris des hommes qui est devenu à la fin de sa vie une deuxième nature, il a voulu forcer l'admiration de tout son entourage, amis comme ennemis. C'est pourquoi dans les travaux de Michel-Ange il ne faut jamais séparer l'homme de son Œuvre, et lui-même est ainsi devenu « la mesure de toutes choses » artistiques.

Parmi ses œuvres, on trouve les tombeaux en marbre des Médicis dans la chapelle florentine de l'église San Lorenzo. Conçu à l'origine comme un tombeau de toute la génération des Médicis, ce grand plan de Michel-Ange qui a réalisé aussi la forme architectonique de la chapelle (1519/1534) n'a été que partiellement exécuté, au prix de beaucoup de travail maintes fois interrompu. Seuls les deux monuments du duc Giuliano et du duc Lorenzino, assassiné en 1547, ont été achevés par Michel-Ange et ont pu donc figurer en 1563 dans la chapelle funéraire carrée.

La chance n'a pas aussi particulièrement souri au maître d'œuvre Michel-Ange, bien qu'il ait été confronté à la plus grande tâche à accomplir dans la Rome de l'époque : la construction de la basilique Saint-Pierre. Le pape Jules II a fait démolir l'ancienne basilique pour ériger à sa place une bâtisse imposante. Donato Bramante, chargé de son dessin et de son exécution, dessine alors un plan en forme de croix grecque et une formidable coupole surmontant la croisée du transept. A sa mort (1514), seuls les quatre piliers de la coupole avec leurs arcs de jonction sont terminés.

Michel-Ange a vécu jusqu'à un âge avancé. Il meurt à Rome le 18 février 1564, à l'âge de quatre-vingt-neuf ans. Les Florentins réclament alors sa dépouille et l'enterrent au Panthéon de leurs grands hommes, à l'église Santa Croce.

Comme Léonard, Michel-Ange s'est entouré de nombreux élèves à qui il transmet son savoir-faire.

Michel-Ange (**Michelangelo Buonarroti**),
La Sainte Famille ou *Tondo Doni*,
vers 1504.
Tempera sur bois, diamètre : 120 cm.
Musée des Offices, Florence.

Michel-Ange (**Michelangelo Buonarroti**),
Vierge à l'Enfant et saint Jean-Baptiste enfant ou *Tondo Pitti*, 1504-1505.
Marbre, 85 x 82,5 cm.
Museo Nazionale del Bargello, Florence.

Michel-Ange (**Michelangelo Buonarroti**) et **Giacomo della Porta**,
Basilique Saint-Pierre, tambour, coupole et lanterne (vue du nord-ouest),
1546-1590.
Basilique Saint-Pierre, Rome.





Parmi les sculpteurs qui échappent à l'influence de Michel-Ange, on compte principalement Andrea Sansovino (vers 1460-1529) et Benvenuto Cellini. Le premier a été il est vrai formé par Antonio del Pollaiuolo à Florence, puis travaille au Portugal, à Rome et comme maître d'œuvre d'églises à Loreto où il s'occupe de 1514 à 1527 de la décoration de la Casa Santa. Parmi ses œuvres, on compte le groupe en marbre qui surmonte le portail principal du Baptistère de Florence, le *Baptême du Christ*, le groupe de *La Vierge et l'Enfant avec sainte Anne* à San Agostino de Rome et les deux tombeaux des cardinaux Basso et Sforza Visconti à Santa Maria del Popolo.

L'orfèvre Benvenuto Cellini (1500-1571) a travaillé pour les papes à Rome, pour les Médicis à Florence et pour le roi de France, François 1er, pour lequel il crée la célèbre *saliera*, une salière peu pratique (1540/1543). Mais Cellini a été aussi un extraordinaire sculpteur comme en témoigne une autre œuvre, la figure en bronze du *Persée* (1545/1554) qui se trouve dans la Loggia dei Lanzi et qui soulève la tête tranchée de la Méduse.

Raphaël

Le troisième dans la série des grands maîtres de la haute Renaissance, Raffaello Sanzio (1483-1520), fils d'un peintre ombrien, est un artiste doté d'un talent universel. A Rome, il gagne les faveurs du pape Léon X (1475-1521), ce qui lui vaut la plus haute considération. Il travaille non seulement comme peintre, mais aussi comme architecte et sculpteur et, comme Michel-Ange, compose même quelques sonnets. Comme architecte, Raphaël élabore les plans de certains palais et villas, comme ceux du Palazzo Pandolfini à Florence, de la Villa Madama à Rome ou de la Villa Farnesina, dont la construction est toutefois confiée à d'autres maîtres d'œuvre. Comme architecte de la basilique Saint-Pierre, Raphaël a même présenté un projet. Concernant également les œuvres plastiques qui lui sont attribuées, il n'est parvenu qu'à des esquisses en terre cuite, l'exécution étant ensuite confiée à des sculpteurs de marbre.

Parmi ses premières œuvres on compte essentiellement des représentations de madones. Les aléas politiques à Florence évoqués précédemment ont contraint également Raphaël, à l'exemple de ses prédécesseurs, Léonard de Vinci, Michel-Ange et bien d'autres artistes florentins, à quitter la ville par manque de commandes. Il commence par la première chambre papale, celle dans laquelle le pape tient ses audiences ministérielles et où siége le plus haut tribunal du Saint-Siège, la Segnatura Gratiae et Iustitiae. C'est ici que l'on trouve les fresques murales, la *Dispute* (1509/1510), représentant l'assemblée des Pères de l'Eglise discutant des vérités surnaturelles, *L'Ecole d'Athènes* (1510/1511) représentant l'assemblée de savants et philosophes grecs et *Le Parnasse* (vers 1517/1520) avec Apollon entouré de neuf muses et jouant du

Raphaël (Raffaello Sanzio),
Madone Sixtine, 1512-1513.
Huile sur toile, 269,5 x 201 cm.
Gemäldegalerie, Dresde.

Raphaël (Raffaello Sanzio),
La Vierge au chardonneret, 1506.
Huile sur bois, 107 x 77,2 cm.
Musée des Offices, Florence.

Raphaël (Raffaello Sanzio),
Portrait de jeune femme, dit *La Dame à la licorne*, 1506.
Huile sur bois, transposée sur toile,
65 x 51 cm.
Palazzo Pitti, Florence.





violon. Les fresques de la voûte complètent les fresques murales et représentent *La Justice*, *La Poésie*, *La Théologie* et *La Philosophie*, incarnées par des figures féminines entourées chacune de deux anges. Jules II meurt le 21 février 1513. Son successeur, Léon X, amateur de faste et de luxe, poursuit la tradition et place de hautes exigences en Raphaël, qui n'est plus « seulement » peintre, mais devient entre autres, en 1514, maître d'œuvre de la basilique Saint-Pierre. Comme peintre, Raphaël a été jusqu'au bout de sa discipline et a fourni un travail magistral. C'est également le cas dans ses portraits, où le peintre tranquillement et objectivement nous a livré des documents fascinants sur le plan psychologique et précieux sur le plan historique, nous léguant ainsi une image de son époque. Raphaël n'est pas un flatteur, car sinon il n'aurait pas représenté si fidèlement la difformité de Léon X ni le strabisme du prélat Inghirami.

Comme dessinateur, l'artiste a travaillé avec la même ardeur que Léonard ou Michel-Ange. Il a peint chaque figure, même ses madones, d'après un modèle de Nu, avant de les habiller de vêtements, car il a voulu acquérir la parfaite maîtrise de la position et du mouvement du corps humain. C'est le cas de la *Madone Sixtine* (1513) qui incarne la beauté poussée à l'extrême d'un être tout à fait ordinaire – celle peut-être même d'une femme qui lui était proche. Il nous a laissé son image dans la *Femme voilée* (1512/1513). Par contre *La Fornarina* (1518), la boulangère, qui vient de l'atelier de Raphaël, a été probablement sa maîtresse. *Sainte Cécile* (1514) est pour sa part, à comparer à la *Madone Sixtine*.

La Peinture dans le centre et le nord de l'Italie

C'est à peu près à l'époque du déclin de la peinture romaine, que non seulement la peinture vénitienne a connu son apogée, mais que des villes comme Parme, Sienne, Florence et Ferrare ont accueilli des peintres qui ont suivi les traces des trois grands maîtres italiens. L'un en particulier a trouvé à Florence l'autonomie et l'indépendance : Andrea d'Agnolo, rebaptisé Andrea del Sarto (1486-1531) à cause du métier de tailleur de son père. Cherchant déjà très tôt sa voie, il a fini par devenir au XVI[e] siècle le plus grand coloriste italien. Andrea del Sarto montre que la peinture, elle aussi, doit atteindre ces puissants effets réservés jusque-là au dessin, au modelage et à la composition des figures. A ces grandes aptitudes de coloriste, qui ont fait l'effet d'une révélation à Florence, s'ajoutent une gravité et une grandeur de la composition qui dans la structure architectonique rappellent Fra Bartolommeo et Michel-Ange dans le mouvement des formes et le plissé des vêtements, mais qui en même temps dans le charme et la fluidité du coloris offrent quelque chose de complètement nouveau. Ceci est particulièrement évident dans les représentations de la célèbre *Madone aux harpies* (1517) trônant au milieu des saints. Très tôt del Sarto s'est libéré de ses maîtres et de

Raphaël (Raffaello Sanzio),
La Vierge à la chaise, 1514-1515.
Huile sur panneau de bois, tondo,
diamètre : 71 cm.
Palazzo Pitti, Florence.




AND·SAR·FLO·FAB·
AD SVMMV
REGINA TR
NV DEFER
TVR IN AL
TVM
·M·D·XVII

ses modèles, comme en témoigne *L'Annonciation* (1513). Il aime certes peindre la fierté des femmes, mais ne la transforme jamais en arrogance ni en prétention. C'est ce qui ressort aussi de ses fresques qui, décorant l'entrée de l'église de l'Annunziata et le cloître dello Scalzo, retracent en dix tableaux la vie de saint Jean Baptiste (1511/1526). Comme fresquiste également, il fait partie des grands coloristes italiens. Dans la performance non seulement chromatique, mais aussi monumentale de ses fresques il rejoint les grands maîtres, au moins avec deux œuvres majeures, la *Madone au sac* (1525), qui doit son nom à Joseph s'appuyant contre un sac et une *Cène* dans le réfectoire des moines du cloître de San Salvi.

En plus des trois grandes figures de proue de la haute Renaissance italienne, il faut encore en citer un quatrième : de son vrai nom Antonio Allegri (vers 1489-1534), devenu célèbre sous le nom du Corrège. Aucun autre peintre italien n'a mieux que lui sensibilisé le peuple aux personnages des saints, car ses figures invitent les fidèles d'un geste bienveillant à venir à eux. Ce rapprochement du peuple explique aussi le charme de l'*Adoration des bergers (la Nuit)* (1529/1530). Son grand mérite réside dans son sens de la réalité, dans la façon d'amener les hommes à regarder de manière telle qu'ils semblent vraiment se mouvoir dans la pièce. Ce qu'il a emprunté à Léonard, à Mantegna et ce qu'il a peut-être aussi appris du ou sur Titien, il se l'est approprié si rapidement qu'il apparaît dans son œuvre majeure, la *Madone de saint François* (1515) comme un artiste au style personnel. Le Corrège part en 1518 pour Parme où il séjourne durant presque 12 ans. A cette époque, il choisit de dissoudre la symétrie sévère de la composition traditionnelle pour laisser place à la lumière et au mouvement, la majesté divine se transforme en une créature tendre et gracieuse, entourée de saints et d'anges enjoués. La *Madone de saint Jérôme (le Jour)* (1527/1528), le pendant de l'*Adoration des bergers (la Nuit)* et la *Madone de saint Sébastien*, comme la *Madone de saint Georges* caractérisent les principales étapes de cette évolution. Celle-ci est encore plus marquée dans ses fresques. La peinture de la coupole de San Giovanni (1520/1521) qui montre le Christ montant au ciel et les Apôtres assis en-dessous de lui, est déjà un vrai Corrège.

Ce que le Corrège a ici magnifiquement réussi, va connaître un autre crescendo dans la peinture de la coupole du dôme, l'*Assomption*, où il représente la Vierge Marie entourée de groupes d'enfants enjoués et l'ange Gabriel venant à sa rencontre. Ce tableau est tout en mouvements, en entrelacements et en vrais raccourcis de perspective. Le Corrège a révélé un monde joyeux et sa recherche esthétique s'est magnifiquement déployée dans ses tableaux mythologiques. Son chef-d'œuvre *Danae* (1531/1532) en est une illustration. Le talent pictural dont il témoigne ici rend hommage également à *Léda et le cygne* (1531), tableau certainement compromettant au moins pour le goût de son époque, *Io* (vers 1531), et *Jupiter et Antiope* (1528).

Andrea del Sarto,
La Madone aux harpies, 1517.
Huile sur panneau de bois, 208 x 178 cm.
Musée des Offices, Florence.

Corrège (Antonio Allegri),
L'Assomption de la Vierge, 1526-1530.
Fresque, 1093 x 1195 cm.
Cathédrale de Parme.

Corrège (Antonio Allegri),
Vision de saint Jean à Patmos, 1520.
Fresque.
Eglise de San Giovanni Evangelista, Parme.





La Peinture à Venise

Dans les dernières années de sa vie, Giovanni Bellini a pu connaître les prodigieux développements de la peinture vénitienne menés par ses disciples. Mais on sait aujourd'hui que Bellini a été surpassé par Palma il Vecchio, Titien et Giorgione, même si leurs travaux ne sont pas généralement reconnus en raison de leur relative jeunesse. Ces trois artistes sont souvent considérés comme des grands maîtres de la peinture vénitienne, dont font encore partie Paolo Véronèse et Jacopo Tintoretto.

Giorgione (vers 1478-1510) part très tôt pour Venise où dans l'atelier de Bellini il aurait fait des progrès si rapides que le jeune homme serait devenu un modèle pour ses condisciples de même âge. L'une de ses œuvres peintes encore sous l'influence de Bellini s'intitule *Trois philosophes* (1507/1508) et montre trois savants vêtus de toges à l'entrée d'une grotte devant un arrière-plan montagneux. A Castelfranco Giorgione exécute, sur commande du général Tuzio Costanzo, un chef-d'œuvre, la *Madone de Castelfranco*, une Vierge au trône entourée de saint Liberal de Trévise et de saint François (vers 1504/1505). Ce tableau avec ses deux étranges saints et son délicat coloris marque la rupture avec l'art vénitien traditionnel. Il est exécuté avec de minuscules touches de peinture distinctes qui lui confèrent la lumière « magique ». Ceci contribuera à la notoriété de son auteur. Cette œuvre appartient avec *Sainte Barbe* de Palma, ainsi que l'*Assomption* (1516/1519) et la *Madone Pesaro* (1519/1526) de Titien, aux monuments de la peinture vénitienne.

Dans la catégorie des nus féminins, Giorgione compte parmi les précurseurs, avec à ses côtés Titien qui a achevé avec le Corrège ce qu'a commencé Giorgione. Sa *Vénus endormie* (vers 1508/1510), restée inachevée, repose sur un linge blanc dans un paysage crépusculaire avec, à l'origine, à ses pieds un Cupidon peint par Titien et plus tard recouvert de peinture. Cette Vénus a certainement servi de modèle aux représentations classiques de Palma, Titien et autres artistes vénitiens.

Jacopo Negretti (1480-1528), surnommé Palma « il vecchio » (le Vieux), arrive très tôt à Venise où il devient l'élève de Giovanni Bellini. Il doit, par moments, avoir travaillé très étroitement avec Titien et Giorgione, car l'influence qu'ils exercent sur lui est indéniable. Palma a surtout peint des Saintes Familles ou des beautés vénitiennes plantées au cœur de paysages idylliques.

La deuxième figure de ce groupe est Tiziano Vecellio (1488-1576), plus connu sous le nom de Titien, qui dès l'âge de dix ans part pour Venise, où il devient le disciple de Giovanni Bellini. Il a connu certes certains changements tout au long de sa vie, mais il est resté finalement le grand maître inégalé de la haute Renaissance italienne. Il a été un psychologue peignant ou un peintre psychologique, comme en témoigne le *Christ au denier*, une œuvre majeure de sa première période créative (vers 1510-1520).

Giorgione (Giorgio Barbarelli da Castelfranco),
La Tempête, vers 1507.
Huile sur toile, 82 x 73 cm.
Galleria dell'Accademia, Venise.





L'une de ses rares fresques, les *Miracles de saint Antoine de Padoue* (1511), révèle son sens du monumental. Dans sa deuxième grande œuvre de cette époque, *L'Amour sacré, l'Amour profane* (1515), il n'a pas encore dépassé cet idéal de beauté qui le lie à Palma et à Giorgione, comme c'est également le cas dans la *Vénus d'Urbino* (1538), la *Vénus au miroir* (vers 1555) ou *Vénus et Adonis* (1553) commandée par Philippe II d'Espagne (1527-1598).

Deux de ses Madones ponctuent le rapide succès de Titien entre 1500 et 1520. La première, la *Madone gitane* (1512), représente une femme simple aux cheveux noirs, issue du peuple vénitien, la seconde, la *Madone aux cerises (*1516/1518) est entourée de Jean enfant, de Joseph et de Zacharias. Son épanouissement artistique est marqué par trois grands polyptiques : le tableau de l'*Assomption de Marie*, appelée couramment l'*Assomption* (1516/1518), la *Madone de la famille Pesaro* (1519/1526) et finalement le *Martyre de saint Pierre*, tableau brûlé en 1867.

Titien a aussi bénéficié des faveurs des princes, dont il a peint des portraits, leur donnant ce semblant d'intellectualisme et d'élégance qui leur faisait défaut. Il a orné leurs appartements officiels ou secrets avec des tableaux qui, sous le prétexte mythologique, ont été un fidèle miroir de cette époque. Pour son commanditaire de

Giorgione (Giorgio Barbarelli da Castelfranco),
Concert champêtre, vers 1508.
Huile sur toile, 109 x 137 cm.
Musée du Louvre, Paris.



Ferrare, le duc Alphonse I d'Este, il a traité avec une grande imagination chromatique, dans *Bacchus et Ariane* (1522/1523), le thème antique et mythologique de la cohorte tumultueuse qui accompagne Bacchus. Sa force picturale, cette façon d'envelopper ce type de travaux dans les charmes sensuels de la couleur n'a pas faibli, même à la fin de sa vie. Il a développé le culte de la beauté au cours de ses nombreuses études de personnages. *Flore* (vers 1515) ou *Marie-Madeleine repentante* (vers 1533), enveloppée de son abondante chevelure, sont des exemples magnifiques de l'art d'idéalisation de Titien, contredits par un seul tableau, *La Bella* (vers 1536), célèbre portrait d'Isabelle d'Este (ou d'Eléonore Gonzague). Titien a campé l'empereur Charles Quint (1500-1558) à cheval, couvert de toute son armure et galopant, la lance pointée, vers le champs de bataille. Il a exécuté ici l'un des plus beaux tableaux de cavalier de l'histoire, mais aussi un chef-d'œuvre de la peinture marqué par les interférences entre le paysage et la personnalité du guerrier qui poursuit son but avec une froide détermination. Toute la peinture vénitienne a été finalement dominée durant de longues années par le caractère très affirmé de Titien.

Un peintre instable et sensible aux influences étrangères comme Lorenzo Lotto (vers 1480-1556), l'un des peintres les plus imaginatifs de cette époque, s'est également

Giorgione (Giorgio Barbarelli da Castelfranco),
Les Trois Philosophes, 1507-1508.
Huile sur toile, 123,5 x 144,5 cm.
Kunsthistorisches Museum, Vienne.

Palma il Vecchio (Jacopo Negretti),
La Sainte Famille avec Marie-Madeleine et saint Jean-Baptiste enfant, vers 1520.
Huile sur bois, 87 x 117 cm.
Musée des Offices, Florence.







incliné devant Titien, son modèle. Cet élève de Giovanni Bellini a été très influencé par son maître et par Giorgione. Lotto a toujours cherché à conjuguer l'éclat de la couleur vénitienne, le clair-obscur du Corrège et le mouvement de ses figures avec son goût pour les raccourcis. Mais c'est seulement lorsqu'il repart vers 1526 pour Venise où il entre en compétition avec Titien qu'il y parvient. Dans certains polyptyques, Lotto a fait preuve d'un talent proche de celui de son maître, comme dans *Saint Sébastien*, où le personnage, dans un mouvement fluide, surgit dans une lumière quasiment dorée. Lotto, qui a été un jeune homme ascète et éloigné des réalités terrestres, s'est même essayé une seule fois à la peinture du Nu avec le tableau du *Triomphe de la chasteté*, dans lequel une jeune femme vertueusement parée chasse d'un geste impérieux Vénus dénudée, accompagnée de Cupidon rempli d'effroi. Le mouvement et la manière de traiter le corps nu de la femme montrent que Lotto aurait pu ici parfaitement égaler Titien si sa grande piété ne l'avait complètement détourné du monde.

L'influence de la peinture vénitienne s'est étendue au-delà de Venise pour s'affirmer en particulier à Vérone. C'est de cette ville qu'est originaire Paolo Caliari, surnommé plus tard Véronèse (1528-1588) qui, avant son arrivée à Venise en 1555, a travaillé de façon autonome. Il n'atteint toutefois son ultime maturité qu'avec l'étude des œuvres de Titien et des autres grands maîtres.

Certains de ses cycles de peinture et les fresques allégoriques et mythologiques de la Villa Barbaro (1566/1568) à Trévise sont des fleurons de la peinture décorative formant un tout homogène. Son goût pour une magnificence extrême est tel qu'il est incapable de le réfréner dans les peintures de martyrs chrétiens. C'est pourquoi ses tableaux de martyrs menés à leur lieu d'exécution reflètent souvent le faste et l'affluence humaine des fêtes populaires. Dans le monument classique des tableaux vénitiens de cette époque, *Les Noces de Cana* (1563) ou le monumental *Banquet chez Lévy* (1573), le motif biblique n'est qu'un prétexte pour peindre un brillant banquet réunissant autour du Christ des hommes importants et des belles femmes de la société vénitienne, sous oublier l'inévitable cohorte de serviteurs, de musiciens et d'acteurs.

Véronèse affectionne aussi les histoires de l'Ancien Testament, lorsqu'elles lui donnent l'occasion de peindre des femmes et des jeunes filles dans des poses esthétiques ou arborant de gracieux mouvements. Dans l'*Histoire d'Esther* (1556) ou dans *Moïse sauvé des eaux* (1580), il traite les sujets avec la même exaltation que les légendes grecques illustrées par l'*Enlèvement d'Europe* (vers 1580), qui compte indéniablement parmi ses chefs-d'œuvre.

Dans le palais des Doges, à Venise, Véronèse a atteint le summum de son art, en passant du style serein et décoratif au monumental. Son travail est à l'image de sa vie, paisible et modeste, aux antipodes d'un Titien élégant et mondain, favori des empereurs, des rois et des princes.

Titien (Vecellio Tiziano),
Assomption de la Vierge, 1516-1518.
Huile sur panneau de bois, 690 x 360 cm.
Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venise.



Lorenzo Lotto,
Portrait d'une femme inspirée par Lucrèce, 1530-1532.
Huile sur toile, 96,5 x 110,6 cm.
The National Gallery, Londres.

Titien (**Vecellio Tiziano**),
L'Homme au gant, vers 1525.
Huile sur toile, 100 x 89 cm.
Musée du Louvre, Paris.

Le fougueux Vénitien Jacopo Robusti (1518-1594), plus connu sous le surnom du Tintoret (le petit teinturier), est un peintre complètement différent de Véronèse. Il essaie d'apporter dans sa peinture ce qui a peut-être jusque-là manqué à la peinture vénitienne, la vie dramatique exacerbée en un pathos poignant. Il a appris la couleur et, ici en particulier, le chaud coloris doré caractéristique de ses œuvres de jeunesse, au cours de son bref apprentissage chez Titien. On retrouve ce coloris doré dans des tableaux mythologiques comme *Amour*, *Vénus et Vulcain* ou *Adam et Eve* ou dans la série de tableaux emblématiques de l'art vénitien, *Le Miracle de saint Marc* (1548). Le Tintoret fonde son art sur l'idée du naturalisme. Il introduit ce principe dans la peinture vénitienne en copiant Michel-Ange. Il a été un travailleur acharné – un « workalcoholic », comme on dirait aujourd'hui – qui a exécuté plus de tableaux que Titien et Véronèse réunis. Un artiste comme le Tintoret, qui pouvait et voulait tout faire, a peint naturellement aussi des portraits, accomplissant ici un travail remarquable, sans pour autant réaliser une étude de l'âme comme l'ont fait Léonard, Raphaël et Titien. Toutefois, ses peintures représentatives et solennelles de doges, princes, généraux et dignitaires constituent de remarquables documents historiques.






DIE XX APR

L’Architecture dans le nord de l’Italie

L’architecture romaine, tout comme la sculpture, est restée pendant longtemps sous l’emprise d’artistes florentins immigrés qui se sont avant tout consacrés à la construction de palais urbains. L’un des derniers ouvrages de style romain et florentin a été la Chancellerie pontificale, la Cancellaria, dont la façade était déjà terminée à l’arrivée de Bramante à Rome. Ce dernier a mis en évidence ce mouvement, repris ensuite par Raphaël, Baldassarre Peruzzi (1481-1536) et Antonio da Sangallo (vers 1483-1546), mouvement qui tendait à copier les formes architecturales de l’Antiquité. Un autre maître d’œuvre qui s’est d’ailleurs plus fait connaître par ses écrits, a été Giacomo Vignola (1507-1573) qui a pris la succession de Michel-Ange dans la direction des travaux de la basilique Saint-Pierre. Comme architecte il s’est tenu à son propre manuel de cours.

Jacopo Sansovino (1486-1570), sorti aussi de l’école de Bramante, a exercé une influence aussi forte sur l’architecture à Florence que Titien sur la peinture. La renommée de Sansovino a commencé à son départ pour Venise, où il est nommé architecte de la République. Ses plus beaux travaux sont les reliefs mythologiques de socle, les quatre statues de bronze (*La Paix*, *Apollon*, *Mercure et Minerve*) et le groupe fait en terre cuite et recouvert d’or de la *Madone avec le petit Jean* à l’intérieur de la salle qui précède la tour de l’Horloge, tout comme *Mars et Neptune*, les deux géants figurant au pied de l’escalier du palais des Doges.

Le vrai architecte d’églises à Venise a été, dans la deuxième moitié du XVI[e], le tailleur de pierre et théoricien de l’architecture, Andrea di Pietro, surnommé Andrea Palladio (1508-1580). Il travaille comme architecte en 1540 à Vicence, puis à Venise. Comme architecte d’églises, il a réalisé de somptueux ouvrages avec les deux églises San Giorgio Maggiore sur l’île en face et Il Redentore à la Giudecca.

Gênes et son port naturel deviennent vers 1530 une redoutable concurrente pour la République de Venise. Mais ce n’est qu’après que Gênes se soit emparé du commerce extérieur que les richesses peu à peu conquises ont été utilisées à la construction de somptueux palais. Ces monuments ont suscité, au début du XVII[e], un tel enthousiasme chez un jeune artiste flamand qu’il se met à collecter des dessins de ces palais et les fait graver plus tard dans du cuivre pour aider la construction locale. Peter Paul Rubens (1577-1640), qui voyage à Rome, Mantoue et Venise, admet que ces palais génois représentent par rapport aux palais vénitiens une autre étape de développement. Ils ne se distinguent plus seulement par une façade somptueuse mais ils intègrent des salles de représentation à l’intérieur de la bâtisse et prennent même déjà en compte certaines nécessités humaines liées à l’habitat.

Véronèse (Caliari Paolo),
Le Banquet chez Lévy, 1573.
Huile sur toile, 555 x 1310 cm.
Galleria dell’Accademia, Venise.

Tintoret (Jacopo Robusti),
Crucifixion (détail), 1565.
Huile sur toile, 536 x 1224 cm.
Scuola di San Rocco, Venise.


S.P.Q.R.



Vignole (**Giacomo** (ou **Jacopo**) **Barozzi da Vignola**),
Fontaine de la villa Farnese, avec les dieux du fleuve, vers 1560.
Villa Farnese, Caprarola.



II. *L'Art en Allemagne et dans les autres pays d'Europe du Nord*

L'art allemand du XVIe siècle ne présente qu'assez peu de caractéristiques de l'art de la Renaissance italienne, de sorte que le terme de Renaissance ne le définit pas totalement. Le renouvellement de l'art allemand au XVe siècle a d'autres racines et explications que l'art italien. En Allemagne, comme aux Pays-Bas, c'est la nature qui constitue le point de départ du nouveau courant. Sans catégoriquement rejeter les nouvelles idées transalpines, les grands maîtres allemands tels Dürer, Holbein et Cranach, se contentent de les utiliser comme ornements ; ou alors ils interprètent librement des œuvres inspirées de la mythologie et de l'histoire gréco-romaine suggérées par les humanistes, en les associant à des visions moyenâgeuses parfois fantastiques.

Albrecht Dürer

Avec Dürer (1471-1528), l'art allemand atteint, à cette époque, l'apogée d'une évolution qui perdure depuis le Moyen Age. Au rythme de ses voyages, sa vie artistique se divise presque d'elle-même en trois périodes qui s'enchaînent sans rupture. L'artiste réalise des huiles et des fresques, il peint à la détrempe et à l'aquarelle, grave le cuivre et exécute des croquis pour la gravure sur bois. Mais il produit également des dessins considérés aujourd'hui comme des œuvres d'art à part entière. Il maîtrise donc toutes les techniques connues à son époque. Sa première période subit encore l'influence de ses maîtres. Quand il se risque à une tâche aussi énorme que la série de tableaux sur les révélations de saint Jean, il doit surtout surmonter sa difficulté à ordonner et regrouper clairement autant de personnages. Ses retables trahissent l'influence des écoles de Nuremberg et de Colmar, comme dans le cas du *Retable de la Vierge* (vers 1496), de la *Déploration du Christ* (vers 1498) et du *Retable Paumgartner* (vers 1503). Mais dans l'*Adoration des rois* (vers 1504), il se détache déjà complètement de ses modèles. D'autres œuvres majeures de cette première période sont la *Passion verte*, série de onze dessins à la plume noire exécutés en clair-obscur sur papier verdi (1504) et un *Autoportrait* (1500) qui reflète son talent et une confiance en soi grandissante.



Albrecht Dürer,
Adam et Eve, 1507.
Huile sur toile, 20,9 x 8,2 cm.
Musée du Prado, Madrid.

Lucas Cranach l'Ancien,
Vénus et Cupidon, 1509.
Huile sur bois transférée sur toile,
213 x 102 cm.
Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

Le second voyage à Venise de Dürer a pour objet un retable commandé par les marchands allemands de la ville pour l'église San Bartolomeo. Il s'y attelle dès le début de 1506, mais en raison du grand nombre de personnages à peindre et de sa minutie habituelle, le tableau n'est terminé qu'en automne. Connu sous le titre de *Fête du Rosaire*, ce tableau sera racheté plus tard par l'empereur Rudolf II (1552-1612) qui l'emportera dans sa résidence de Prague.

Dans les tableaux que Dürer exécute à son retour à Nuremberg, les visages gardent certes nettement leur profondeur et leur expressivité, mais se teintent en même temps de chaudes couleurs vénitiennes. Le goût de l'artiste s'est aussi beaucoup épuré aussi bien sur le plan de la conformation des corps nus que dans la façon de peindre les vêtements dont le drapé perd de plus en plus ses multiples petits plis typiquement gothiques. Cette évolution s'observe parfaitement dans les peintures réalisées entre 1507 à 1511. Parmi elles, il faut surtout citer les deux tableaux surdimensionnés que sont *Adam* et *Eve* (1507), mais également le *Martyre des dix mille chrétiens* (1508), le *Retable Heller* (vers 1508) avec au centre l'*Assomption* et le couple de mécènes sur les deux volets latéraux, enfin l'*Adoration de la Sainte-Trinité* (1511). Durant les années qui suivent, il se voit contraint de gagner sa vie en réalisant des eaux-fortes, des dessins pour gravures sur bois ainsi que de petits tableaux. C'est de cette période d'intense création que datent aussi les trois eaux-fortes dont la signification est longtemps restée hermétique : *Le Chevalier, la Mort et le Diable*, *Saint Jérôme dans sa cellule* et finalement sa *Mélancolie*, cette femme massive ailée et entourée d'instruments scientifiques, plongée dans une recherche contemplative. Il est probable que Dürer ait voulu ici consigner ses expériences et certains résultats de ses réflexions sur le mystère de l'humanité. Dürer doit continuellement lutter contre les faussaires et les escrocs qui copient ses gravures malgré la protection que lui assure un privilège impérial, et qui – pour comble d'audace – viennent même les vendre à Nuremberg.

C'est ici à Nuremberg qu'il peint deux de ses chefs-d'œuvre : le portrait de *Jakob Muffel* (1526) et celui de *Jérôme Holzschuher* (1526). Ce dernier est un partisan du mouvement réformateur que Dürer regarde peut-être d'un œil approbateur. Ces considérations ont probablement suggéré à Dürer l'idée de peindre son œuvre maîtresse : *Les Quatre Apôtres* répartis sur deux tableaux. Il ne peint pas seulement les quatre disciples qui s'engagèrent le plus pour la propagation de la doctrine du Christ – Pierre et Jean d'un côté, Marc et Paul de l'autre –, il brosse en même temps le portrait des quatre tempéraments sur lesquels s'appuie la psychologie de l'époque pour décrire les caractères humains : le lymphatique et le mélancolique dans Pierre et Jean, le colérique et le sanguin dans Marc et Paul.

Albrecht Dürer,
Portrait de jeune femme, 1505.
Huile sur bois, 26 x 35 cm.
Kunsthistorisches Museum, Vienne.


1505



Hans Holbein le Jeune

A côté d'Albrecht Dürer, l'autre grand maître allemand du XVI[e] siècle est incontestablement Hans Holbein le Jeune (1497-1543). Contrairement à Dürer et parce qu'il sait s'affranchir de la tradition médiévale et parvient à une imitation parfaitement objective de la nature, Holbein est le véritable peintre de la Renaissance allemande. C'est à Bâle où il travaille à partir de 1515, qu'il se familiarise avec l'Antiquité classique comme dessinateur pour gravures sur bois et qu'il réalise sa première œuvre : le double portrait du *Bourgmestre Meyer et son épouse Dorothée Kannengießer* (1516). Ce tableau restera longtemps un modèle inégalé du genre du portrait pour lequel le peintre doit se plier totalement au personnage qu'il peint. A la reproduction objective des apparences, Holbein allie une perspicacité psychologique capable de mettre au jour l'âme de la personne. Cette faculté que Holbein semble posséder de façon illimitée, le place au-dessus de tous les autres portraitistes de son temps. Voilà pourquoi on peut voir en lui un psychologue peintre. Son talent se manifeste, entre autres et surtout, dans son *Portrait d'Erasme de Rotterdam* (1523).

Au nombre de ces premiers travaux, on compte le *Retable de la Passion* de 1523. Le panneau extérieur gauche représente le Christ bafoué et le Christ sur le mont des Oliviers, le tableau intérieur gauche montre le Christ portant sa croix et le baiser de Judas ; le panneau extérieur droit représente la flagellation et la mise au tombeau du Christ, le tableau intérieur droit le Christ devant Ponce Pilate et la crucifixion.

Holbein se voit confier une autre commande par le bourgmestre de Bâle, la *Madone de Darmstadt* (1526/1530), retable destiné à sa chapelle privée où apparaissent son fils Jakob Meyer, sa femme et ses filles. Selon la coutume de l'époque, le bourgmestre, qui a été marié deux fois, a fait peindre sa femme défunte à la droite de sa femme actuelle.

Holbein se passionne à tel point pour l'art antique qu'il cherche à suivre ce qui est selon lui l'idéal parfait de la beauté. C'est pour cette raison qu'il franchit les Alpes et se rend en Italie du Nord. Par la suite, ses travaux présenteront également l'empreinte de la Renaissance italienne, comme on le voit dans la *Madone de Soleure* (1522), tableau qui par sa structure et sa composition est le pendant allemand de la *Madonna del Castelfranco* de Giorgione. Il montre la Vierge trônant entre deux saints, l'évêque Ursus et le guerrier romain Martinus revêtu de la cuirasse des chevaliers de l'époque.

Avec une énergie que seule expliquent l'opiniâtreté et une joie de créer de la jeunesse, Holbein réalise avant et après son voyage, jusqu'en 1526, un nombre quasi incalculable de peintures et de dessins. Les croquis de ses grandes séries picturales sont antérieurs à son premier séjour en Angleterre en 1526. Ce sont, entre autres, les 45 illustrations de l'Ancien Testament et les célèbres tableaux de la *Danse des morts*. Les œuvres de Holbein reposent sur l'idée que les hommes sont tous égaux devant la mort quel que soit leur rang social, car elle fauche avec la même implacabilité le pape aussi bien que l'empereur, les princes au même titre que les paysans, bourgeois et mendiants.

Hans Holbein le Jeune,
Portrait de Nicolas Kratzer, 1528.
Tempera sur bois, 83 x 67 cm.
Musée du Louvre, Paris.

Lucas Cranach l'Ancien,
Fontaine de Jouvence, 1546.
Huile sur panneau de tilleul,
122,5 x 186,5 cm.
Staatliche Museen zu Berlin, Berlin.

Lucas Cranach l'Ancien

Le troisième grand peintre de la Renaissance allemande est Lucas Cranach l'Ancien (1472-1533), qui accède rapidement à la notoriété et à la fortune grâce à l'incroyable quantité des œuvres produites sous son nom et son symbole, un serpent ailé. Parmi elles, de grands et petits retables, des représentations allégoriques, historiques et mythologiques, des scène de genre, de nombreuses gravures sur bois et surtout des portraits des princes de Saxe et de leurs familles ainsi que ceux des réformateurs Luther, Melanchthon et Bugenhagen.

Le *Repos pendant la fuite en Egypte* de 1504 est une œuvre purement picturale qui, de toutes les autres, restera inégalée. Ce n'est que dans les dernières années de sa vie, dont les plus belles réussites sont son *Autoportrait* à l'âge de 77 ans (1550) et le tableau central du triptyque de l'église de Weimar (1552/1553), qu'il retrouvera une telle force picturale. Toujours est-il qu'au cours de ses vingt premières années d'activité à Wittenberg, il peint une série de toiles qui égalent presque le *Repos pendant la fuite en Egypte* et qu'il faut citer si l'on veut se faire une réelle idée de l'art de Cranach. Parmi ses magnifiques Vierges, on trouve la *Vierge sous le pommier* (1520/1526) et la *Vierge à l'Enfant et au raisin* (1534). Le tableau du *Christ à la colonne* exprime toute la force et la profondeur de sa religiosité. En dépit de cela, il met aussi son art au service des réformateurs. L'artiste diffuse d'abord une gravure sur bois de Martin Luther puis, un peu plus tard, une autre où ce dernier, sous l'identité de « Junker Jörg », travaille à la traduction de la Bible au Wartburg d'Eisenach. Il s'ensuit que ses gravures se vendent d'autant mieux que la Réforme progresse et qu'elles sont finalement produites en masse dans son atelier.

De nombreuses autres obligations ne lui laissent plus beaucoup de temps pour se consacrer à son art, si bien qu'il se contente bientôt de surveiller son atelier qui croule sous les commandes sans pouvoir lui donner d'autres impulsions. Les nombreux grands retables sont principalement des productions de son atelier ; il n'y a que quand il s'agit de s'assurer la grâce d'un bienfaiteur princier, qu'il met personnellement la main à la pâte et emploie toute son énergie et la somptuosité de ses couleurs à les satisfaire. Cranach l'Ancien meurt le 16 octobre 1553.







Tilman Riemenschneider

Tilman Riemenschneider (vers 1460-1531) peut se mesurer aux maîtres de Nuremberg aussi bien par sa productivité que par sa valeur artistique. En 1483, Riemenschneider se rend à Würzburg où il reçoit son titre de maître ; il ouvre un atelier qui emploiera jusqu'à 18 compagnons au meilleur de son activité. A côté de ses fonctions de bourgmestre de la ville, Riemenschneider sculpte des retables et des statues en pierre pour les églises de Würzburg et de la région. Outre ces quelques autels, ses principales œuvres sont la tombe de l'empereur Heinrich II (973-1024) et de son épouse Cunégonde (morte en 1033) dans la cathédrale de Bamberg et les sculptures en pierre d'*Adam* et *Eve* qui ornent le portail de la cathédrale de Würzburg. Ces deux statues, les premières à être exécutées d'après des modèles vivants, seront aussi importantes que leurs semblables du *Retable de Gand*. Riemenschneider renonce souvent à peindre ses sculptures sur bois, préférant tirer partie du jeu d'ombre et de lumière.

Tilman Riemenschneider,
La Cène, détail de l'*Autel du Saint-Sang,*
1501-1502.
Bois de tilleul.
Eglise Saint-Jacques, Rotenbourg.



Veit Stoss

Outre les vingt années que le peintre, sculpteur et graveur Veit Stoss (vers 1450-1533) passe à Cracovie, au cours desquelles il sculpte le maître-autel haut en couleur de l'église Notre-Dame (1477-1489), et un court séjour à Breslau (1485), Stoss a surtout travaillé à Nuremberg. Le *Retable de Cracovie* est sa toute première œuvre. A cette époque, on ressent encore fortement chez lui l'influence gothique, en particulier dans les figures en ronde-bosse de *La Mort* et de l'*Assomption de la Vierge* et les six bas-reliefs de la vie de la Vierge qui occupent les volets du retable. Toute son idée de la beauté, il l'exprime dans les personnages de la Vierge. Le meilleur de son talent, il l'exprime dans *La Salutation angélique* suspendue au-dessus de l'autel, encadrée d'un rosaire de presque 4 m de haut sur 3 m de large et entourée de médaillons représentant les sept joies de Marie ainsi que d'apôtres et de prophètes. La dernière œuvre de Stoss, le *Retable de Bamberg* (1520/1523), dégage le calme et l'harmonie qui lui ont fait défaut une grande partie de sa vie.

Veit Stoss,
L'Archange Raphaël et Tobie, vers 1516.
Bois.
Germanisches Nationalmuseum,
Nuremberg.



L’Architecture de la Renaissance allemande

A l’instar des peintres, les architectes se contentent d’adopter les nouvelles formes décoratives de la Renaissance italienne, sans s’écarter du style de construction traditionnel qu’ils ont appris. Les premières divergences apparaissent sur les portails de quelques châteaux probablement réalisés par des italiens émigrés. Dans un deuxième temps, les artistes s’essaient à de plus petits travaux d’architecture tels que des fontaines publiques, comme celle du marché de Mayence (1526) qui est peut-être une des premières constructions à adopter les formes pures de la Renaissance. Dès le début des années 1630, le style « antiquisant » se répand dans toutes les villes commerciales allemandes. En effet, devenus riches, les marchands ornent leurs maisons à pignon moyenâgeuses de nouveaux frontons, faisant ainsi le bonheur des tailleurs de pierre autochtones. Si ces réalisations n’atteignent pas l’élégance italienne, l’aspect un peu plus massif et grossier de beaucoup d’entre elles leur donne justement un caractère national. Les maisons bourgeoises, même neuves, conservent l’étroit pignon, mais les angles des pignons en escalier sont comblés par des volutes, entrelacs et autres colonnettes ogivales ; dans les bâtiments publics comme les châteaux et les hôtels de ville, l’ordre des pièces suit toujours les plans du Moyen Age. De même, les plans des églises reconstruites ou restaurées pendant la Renaissance continuent à respecter la tradition médiévale sans être touchés par les idées novatrices des architectes italiens.

Cependant, les destructions laissées par les nombreuses guerres en Allemagne – dont la guerre de Trente Ans marqua le début – la frénésie destructrice de spéculateurs sans scrupule, un désir débridé de modernisation le plus souvent indéfendable et, dans de nombreux cas, un manque de fonds dû à la négligence, n’ont pas eu raison de tous les châteaux, hôtels de ville et habitations. Il en subsiste aujourd’hui encore un tel nombre que la littérature est presque intarissable à leur sujet. Beaucoup de petites villes, surtout, ont même conservé en leur centre une partie de ces constructions initiales, épargnées par les avides bâtisseurs du XVIe et premier quart du XVIIe siècle, qui attirent aujourd’hui les touristes. Les conseillers de la ville et les bourgmestres se comportent comme ces bourgeois parvenus dont ils sont issus. Ils cherchent à agrémenter peu à peu les vieux hôtels de ville d’ornements modernes jusqu’à ce que, un pas en amenant un autre, l’ancien édifice se retrouve envahi par tous ces éléments nouveaux.

« Ottheinrichsbau », aile Renaissance du château d’Heidelberg, commandité par l’électeur Ottheinrich, 1556-1559. Heidelberg, Allemagne.

Dans le sud de l'Allemagne, par contre, l'architecture des XVIe et XVIIe siècles suit beaucoup plus les modèles italiens. Dans sa fonction d'architecte de la ville, Elias Holl construit l'arsenal (1602/1607) et l'hôtel de ville d'Augsbourg, lequel est considéré comme le plus bel édifice profane cisalpin.

Le plus important monument classique de l'architecture de la Renaissance est le château de Heidelberg qui doit aussi son style « national » aux sculpteurs néerlandais formés en Italie. L'aile des Femmes commencée sous Louis V date du XVIe siècle, mais seul le rez-de-chaussée est conservé. Il faut noter tout spécialement deux bâtiments du château : l'aile Otton-Henri érigée par le prince-électeur palatin du même nom (Ottheinrich) (1556/1559) dont le fronton côté cour est une superbe pièce d'architecture et de sculpture du XVIe siècle, et la façade, l'œuvre du Néerlandais Alexander Colin. Le second bâtiment, dit aile Frédéric, a été construit par le prince électeur Frédéric IV, qui fit orner la façade sur cour de statues de ses prédécesseurs. Si certains Italiens reprochent au Néerlandais de ne pas avoir compris l'art antique et d'avoir réalisé un travail lourd, grossier et dépourvu de toute élégance, il faut leur objecter que Colin s'inspirait des gens de son époque et qu'il a représenté les dieux et héros antiques à leur image.

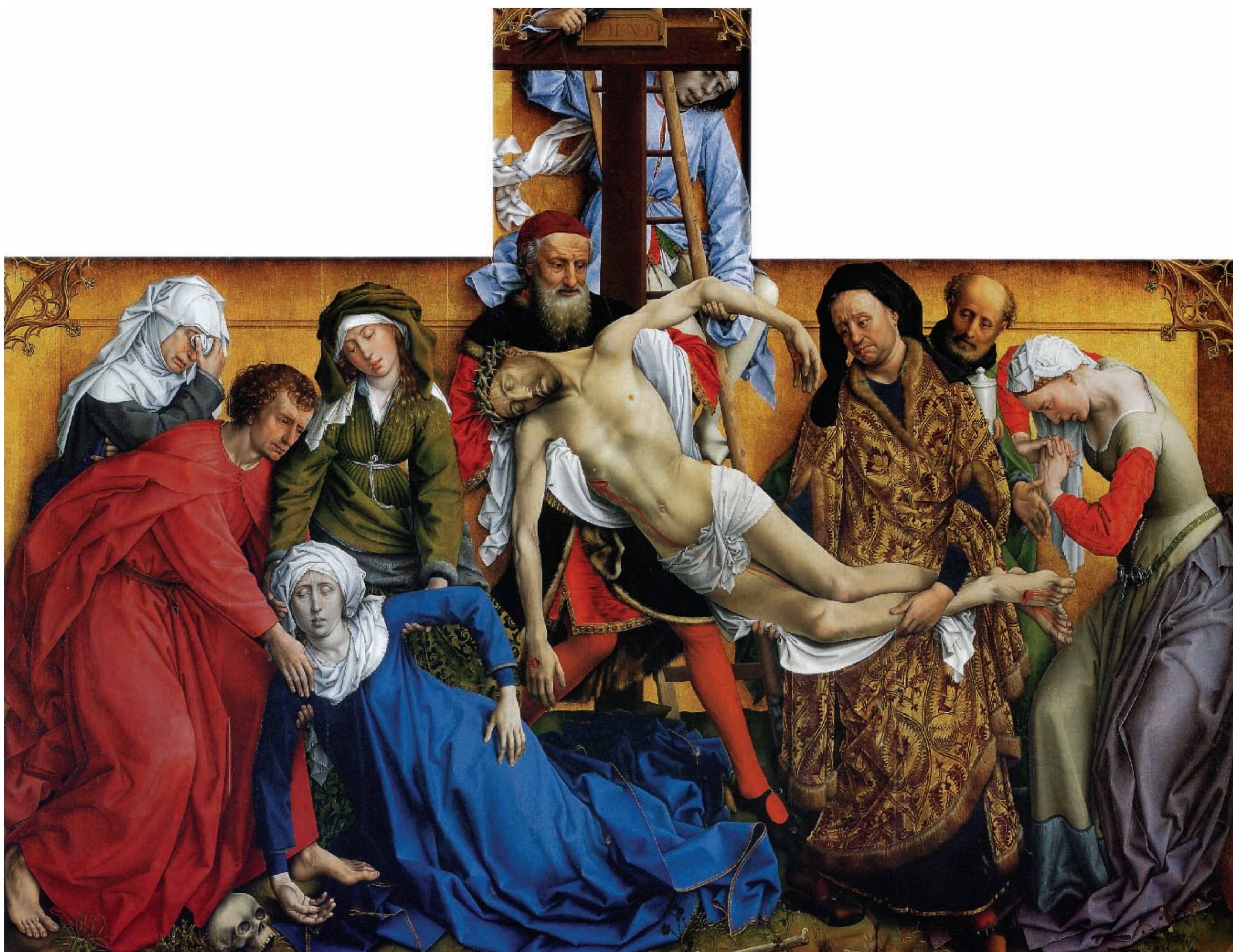
La tombe de Maximilien Ier à Innsbruck est une autre œuvre majeure de cette époque. Elle est le reflet d'un art qui n'en a pas encore totalement terminé avec l'héritage de son riche passé et qui veut, en plus, profiter des trésors qui lui viennent d'Italie, sans cependant parvenir à créer un équilibre entre l'ancien et le nouveau.

L'influence italienne que l'on ressent aussi à Munich est due à un autre Néerlandais formé en Italie, Pieter de Witte, plus connu sous son nom italien de Candido. Il est l'auteur de l'ancienne Résidence des princes de Bavière qu'il a agrémentée de cours aussi belles que la *Grottenhof* (cour de la grotte).

Durant la Renaissance allemande, la construction d'églises fait face au même genre de conflit que l'architecture profane, mais en plus exacerbé du fait des oppositions religieuses. En Allemagne du Sud où l'Eglise catholique a imposé sa suprématie, ce sont surtout les Jésuites, pour qui leur église mère (il Gesù) représente l'idéal parfait, qui bâtissent de nouvelles églises sur le modèle romain. En général, cependant, l'architecture romaine doit composer avec les formes gothiques, même dans les pays où l'Église catholique reste fortement reconnue. A Cologne comme à Würzburg, on construit des églises dont les plans gothiques n'ont été que superficiellement dissimulés par des ornements italiens. Ceci vaut essentiellement pour deux églises d'abord destinées au culte protestant. Il s'agit, pour l'une, de la vaste Marienkirche de Wolfenbüttel (1608) érigée par Paul Francke, première grande église protestante construite sur le plan gothique de halle à trois nefs ; l'autre est l'église de la ville de Bückeburg (1613), dont le fronton principal associe harmonieusement le pignon traditionnel et la haute fenêtre gothique avec le goût du faste italien.

Alexander Colin,
Le Siège de Kufstein par les troupes impériales sous le commandement de l'empereur Maximilien Ier en 1504.
Relief de marbre provenant de la tombe de l'empereur Maximilien Ier.
Hofkirche, Innsbruck.





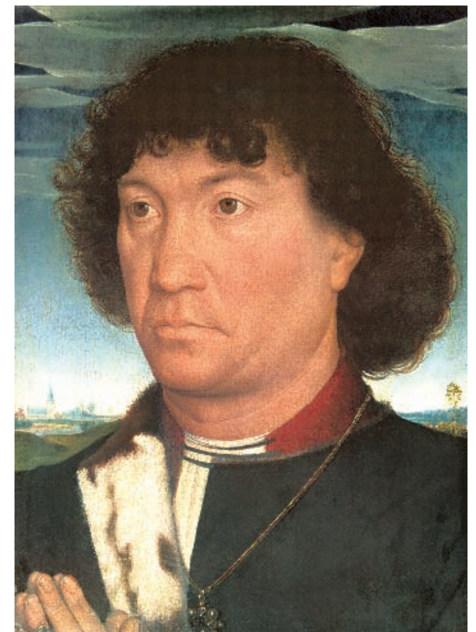
III. *L'Art aux Pays-Bas, en France, en Angleterre et en Espagne*

Les Pays-Bas

Aux Pays-Bas, la peinture reste un art majeur qui évolue sur les mêmes bases et subit les mêmes transformations qu'en Allemagne. La différence réside dans le fait qu'elle parvient à imposer une ligne propre face aux influences italiennes, ce qui la conduit à une apothéose unique dans l'histoire de l'art et fait du pays, malgré sa division politico-religieuse, le centre artistique européen du XVIIe siècle.

Les débuts de cette évolution remontent à la fin du XVe siècle, à une époque où apparaît une nouvelle génération d'artistes pour qui le style des fondateurs du réalisme néerlandais, les frères Van Eyck et Rogier Van der Weyden, est déjà devenu trop étriqué et emprunté et qui recherche une reproduction plus vivante.

Les frères Van Eyck, Hubert (1366-1426) et Jan (vers 1390-1441), sont originaires des régions de Maastricht. Jan s'installe probablement en 1432 à Bruges, pôle économique de la Flandres, où il résidera jusqu'à sa mort. A en juger ses œuvres encore existantes, il exécute, durant cette période, une série de travaux pour des officiers de la cour et des patriciens ; il se permettra même, plus tard, de menacer la cour d'arrêter de travailler pour elle, quand les liquidités feront défaut et qu'il ne sera plus payé. Son *Retable de Gand*, polyptyque à deux étages constitué de douze tableaux mobiles et peints sur les deux faces, a pour sujet central l'*Adoration de l'agneau mystique* d'après la révélation de saint Jean. L'*Adoration* occupe le registre inférieur du panneau médian, tandis que le registre supérieur montre Dieu trônant entre la Vierge et Jean. La disposition des scènes et des personnages des différents volets marque la séparation entre le sacré et le profane. Le tableau de l'adoration de l'agneau est lui aussi délimité par deux doubles volets. De la gauche arrivent les disciples du Christ et les juges intègres et de la droite les ermites saint Paul et saint Antoine ainsi que les pèlerins conduits par saint Christophe venus pour adorer l'agneau. Les volets fermés montrent, dans le registre supérieur du retable, l'Annonciation dans une pièce gothique dont les fenêtres en ogive laissent entrevoir les maisons d'une ville, et, dans le registre inférieur, quatre personnages : au centre, Jean-Baptiste et Jean l'Evangéliste peints à la façon de statues de pierre ; à gauche et à droite,



Rogier Van der Weyden,
La Déposition de Croix, vers 1435.
Huile sur panneau de bois, 220 x 262 cm.
Musée du Prado, Madrid.

Hans Memling,
Portrait d'un homme en prière, vers 1480.
Huile sur panneau de bois, 30 x 22 cm.
Mauritshuis, La Haye.







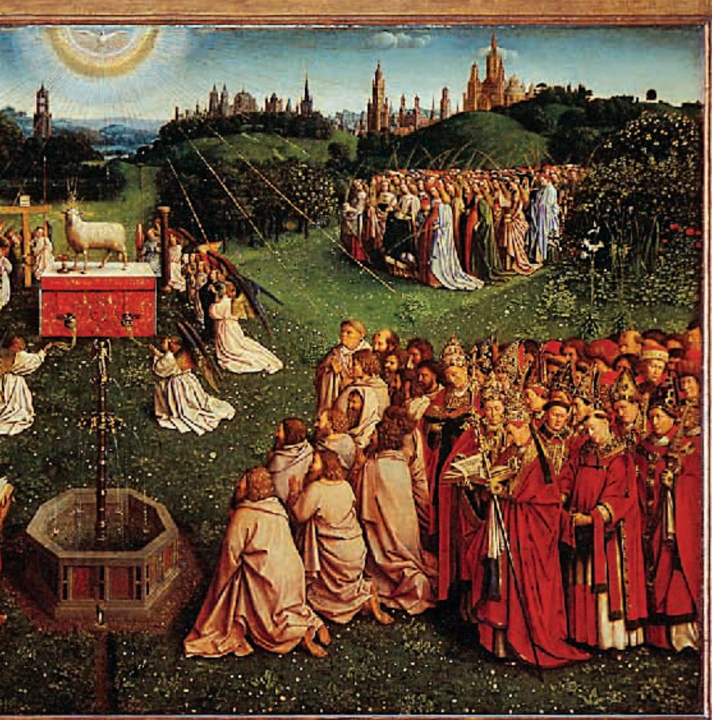









EVA


Van Eyck 1432





on reconnaît les silhouettes agenouillées du commanditaire de l'autel Jodocus Vyd et de sa femme Isabella dont les visages expriment une soif d'austérité et de réalisme, mais qu'adoucit et transfigure un sentiment de recueillement. L'art néerlandais primitif s'est nourri presque tout un siècle, de ce chef-d'œuvre, tout en le développant et en l'approfondissant. Après cette œuvre complexe, Jan Van Eyck consacre les dernières années de sa vie à peindre surtout des portraits isolés, dont fait aussi partie la *Vierge au chancelier Rolin* (1435). Si, par la suite, les tableaux religieux de Jan Van Eyck ont été surpassés par d'autres artistes, il reste néanmoins que ses portraits comme le *Portrait du cardinal Nicolas Albergati* (1431/1432), celui de *Jan de Leuw* (vers 1435) ou de *Marguerite Van Eyck* (1439) possèdent une force et une expressivité quasi inégalables.

Mais la peinture néerlandaise a surtout évolué avec Rogier Van der Weyden (vers 1400-1464). Celui-ci travaille principalement à Bruxelles et Louvain où il fonde l'école du Brabant d'où sortiront quelques artistes de renom. Déjà ses premières œuvres, dont la *Naissance du Christ* (1435/1438) et *Saint Luc peignant Marie* (1440), indiquent visiblement l'orientation de son art. On attribue à l'artiste un certain nombre de travaux majeurs. C'est vers cette époque – comme le montre parfaitement son *Saint Luc peignant Marie* où la fenêtre est ouverte sur un vaste paysage pittoresque – qu'il a trouvé sa conception du paysage. En revanche, la *Déposition* (vers 1443) avec ses personnages de taille humaine peints en couleurs chaudes sur fond doré est une œuvre totalement différente.

Hans Memling (1433/1440-1494) compte parmi les élèves les plus marquants et les plus productifs de Van der Weyden, que la beauté intéresse plus que l'âme. L'une de ses plus belles œuvres est la *Châsse de sainte Ursule* (1489), reliquaire en forme d'église gothique dont les deux longues faces représentent chacune trois scènes de la vie de la sainte. Memling a également peint, entre autres, les triptyques du *Jugement dernier* (1466/1473) et du *Mariage mystique de Sainte Catherine d'Alexandrie* (1479), les tableaux *Cologne*, *Le Rhin de la tour Bayen à Groß-Sankt-Martin* (1489) et le triptyque du maître-autel de l'église Notre-Dame de Lubeck (1491).

Pendant le XVI[e] siècle, il règne dans les provinces septentrionales des Pays-Bas un esprit beaucoup plus grave et austère qui a du mal à laisser cours à des émotions plus gaies et à la joie de vie populaire. Le principal représentant de ce courant objectif est le peintre, dessinateur et aquafortiste Lucas Van Leyden (1494-1534), volontiers comparé à Albrecht Dürer pour la similarité des thèmes traités. Son esprit réaliste et populaire se manifeste aussi bien dans ses nombreuses eaux-fortes que dans le petit nombre de ses peintures, parmi lesquelles émergent plus particulièrement *La Partie d'échec* (vers 1508) ou la *Guérison de l'aveugle* (1532) ainsi que quelques portraits. Lui aussi tend à représenter les scènes bibliques à travers son époque ou bien sous forme de fête populaire ou de divertissements des classes sociales supérieures.

Seul Jérôme Bosch (vers 1450-1516) aura autant d'influence que Van Leyden à cette époque. Avec lui, il partage l'élément burlesque de la peinture néerlandaise. Dans ces

Jan Van Eyck,
Adoration de l'Agneau mystique
(triptyque), 1432.
Huile sur panneau de bois,
350 x 461 cm (ouvert) ;
350 x 223 cm (fermé).
Cathédrale de Saint-Bavon, Gand.

Lucas Van Leyden,
Les Fiançailles, 1527.
Huile sur panneau de bois, 30 x 32 cm.
Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten, Anvers.

Jérôme Bosch,
Le Chariot de foin (triptyque), 1500-1502.
Huile sur panneau, 140 x 100 cm.
Monastère de San Lorenzo, L'Escorial.




DEL BOSCO





travaux, Bosch aime peindre avec une imagination débordante les châtiments que subissent les condamnés du Jugement dernier et donner vie à d'effrayantes créatures fantomatiques et diaboliques. Il fait bouillir les damnés dans des marmites et torturer avec toutes sortes d'instruments incandescents. Il traduit en somptueux tableaux les menaces proférées contre les progrès de l'hérésie que colportent alors les prédicateurs pour exhorter à la pénitence. Gravées à l'eau-forte, ces interprétations se répandent comme des petits pains. Un des fils de Bruegel, Pieter Brueghel le Jeune, se spécialisera dans ces peintures des affres de l'Enfer, qui lui vaudront le surnom de « Brueghel d'Enfer ».

La France

A la différence des Pays-Bas, la sculpture et l'architecture sont considérées, en France, comme les arts majeurs. Cependant, si le renouvellement de l'architecture s'y déroule de la même façon qu'en Italie, il marque un certain décalage, puisqu'il ne commence qu'aux environs de 1500. Il faut dire que les différents styles n'ont pas été nommés selon les catégories de l'histoire de l'art, mais d'après les rois qui, avec la noblesse, ont eu une influence plus décisive sur l'évolution de l'architecture que la bourgeoisie.

La première moitié du règne de François Ier (1494-1547) correspond en gros à la première Renaissance italienne. Ce souverain assouvit son goût du faste en construisant de grands châteaux dont l'abondance d'ornementation extérieure et intérieure est l'ouvrage de peintres et sculpteurs. Faisant la transition avec les forts médiévaux, on voit d'abord apparaître un type intermédiaire de châteaux qui se caractérise par une cour d'honneur carrée centrale. Entourée de trois ailes, elle s'ouvre sur le devant, afin d'offrir au propriétaire des lieux et à ses hôtes la plus grandiose entrée possible. Ces idées seront à la base de tous les châteaux princiers et royaux construits ultérieurement. Sont typiques de la France, les tours parfois à claire-voie abritant un escalier en hélice qui s'avancent en saillie sur la façade, les balcons et encorbellements et les œuvres hautes qui, avec leurs toits pentus et leur multitude de hautes cheminées, renouent avec le Moyen Age. La plus belle et la plus connue des réalisations de ce genre est certainement l'escalier du château de Blois, premier édifice construit par François Ier et, par ailleurs, de style médiéval. Mais le plus bel exemple de château bâti dans le style de la première Renaissance française est celui de Chambord (1519/1541) qu'entoure un mur long de plus de 30 km. Le double escalier en hélice au centre du château a été conçu par Léonard de Vinci.

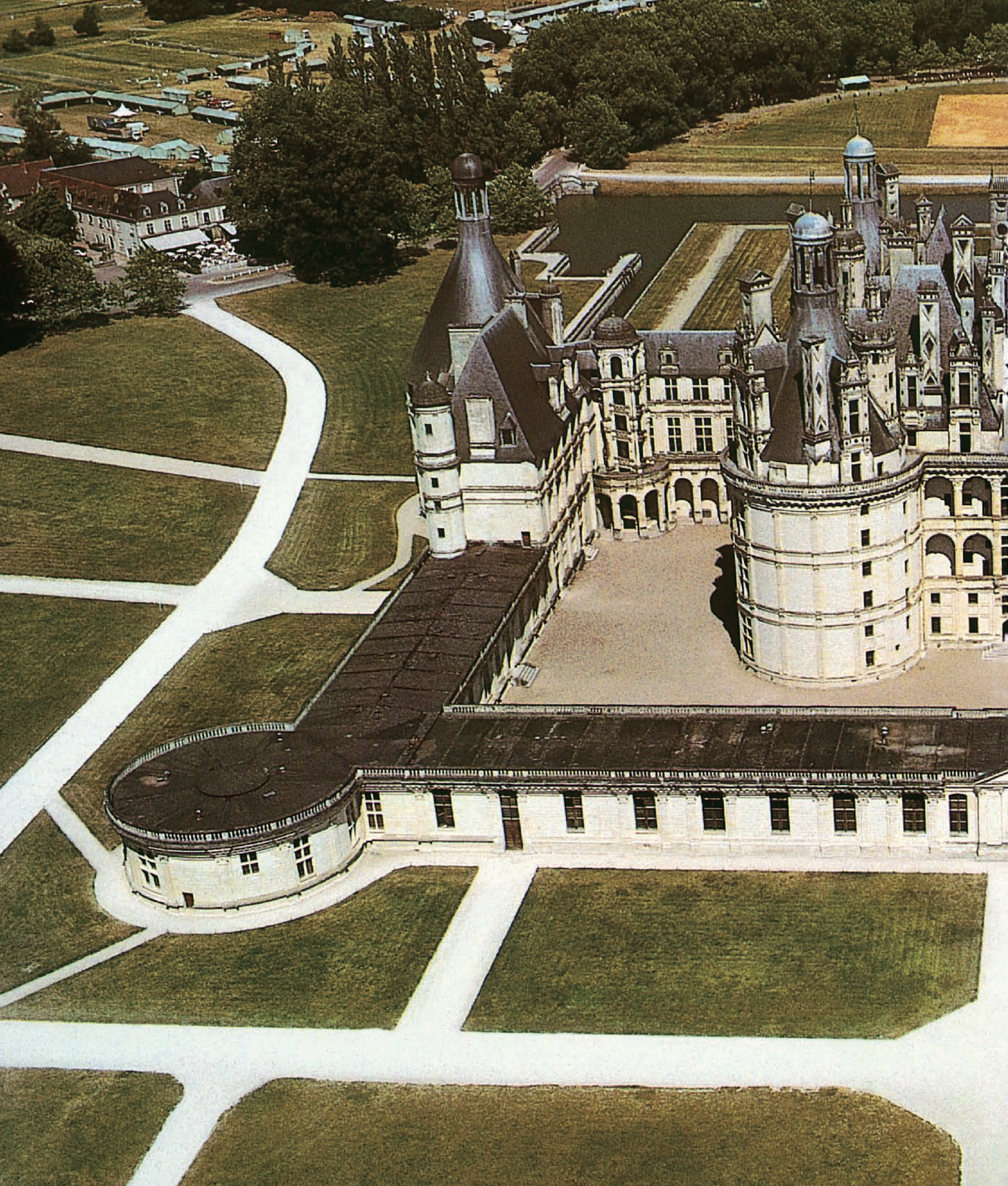
Tous les châteaux de la Loire ont été surpassés par le château de Fontainebleau qui, avec sa façade extérieure, un peu monotone, était également une commande de François Ier. Il est l'œuvre d'artistes italiens ou travaillant dans le style italien.

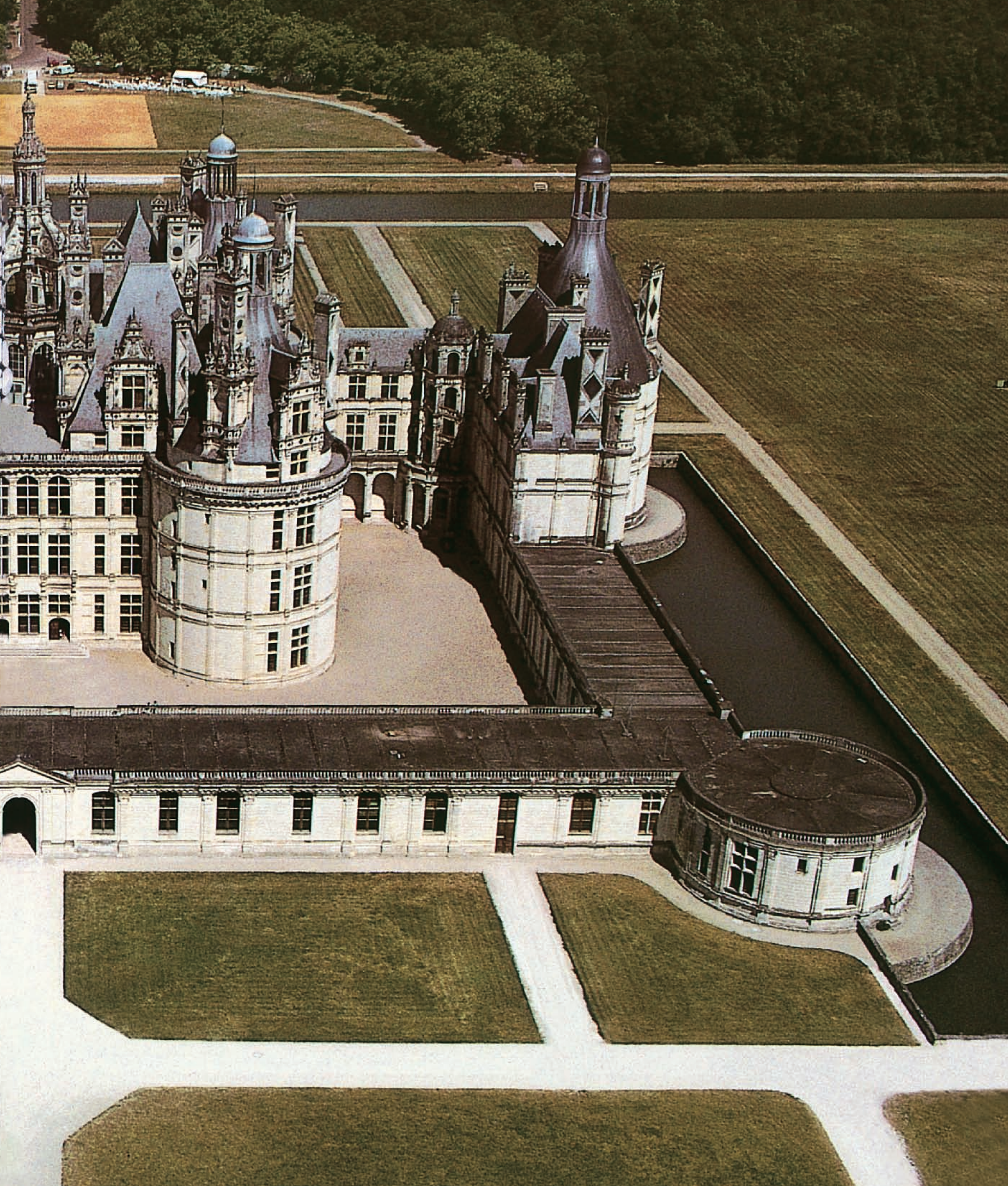
Primatice (Francesco Primaticcio), *Décoration de la chambre de la duchesse d'Etampes,* aujourd'hui connue sous le nom d'*Escalier du roi*, 1541-1544.
Musée national du Château, Fontainebleau.

Jean Clouet, *François Ier, roi de France*, vers 1530.
Huile sur panneau de bois, 96 x 74 cm.
Musée du Louvre, Paris.

Château de Chambord.
Loir-et-Cher, France.









Le château possède cinq cours et une chapelle ainsi que de nombreuses salles d'apparat. Pour la décoration des nombreuses grandes et petites pièces, dont la galerie François Ier qui frappe par l'unité de son ornementation, François Ier et Henri II (1519-1559) ont fait venir des peintres et sculpteurs italiens qui lancent très vite un nouveau style décoratif en France.

Mais la première Renaissance française a produit quelques autres édifices ayant un plus grand intérêt artistique que Fontainebleau. C'est le cas du palais épiscopal de Sens ou des hôtels de ville d'Orléans et Beaugency. Vers le milieu du XVIe siècle, des architectes français ne reprennent pas seulement en main l'architecture française, mais ils s'inspirent également du style antiquisant des Italiens. Le plus éminent de ces architectes est Pierre Lescot (vers 1510-1578), appelé en 1546 pour les travaux du Louvre, alors résidence parisienne des rois de France. Conçu à l'origine sur le plan d'une cour entourée de quatre ailes, l'édifice a été agrandi de quatre fois sa surface au cours des siècles. La construction de Lescot représente à peu près la moitié des ailes sud et ouest actuelles, dont les façades sont parmi les plus belles réalisations de la haute Renaissance. Malgré l'influence des modèles italiens dans les détails, ce sont surtout les toits du Louvre qui sont l'expression de l'originalité française.

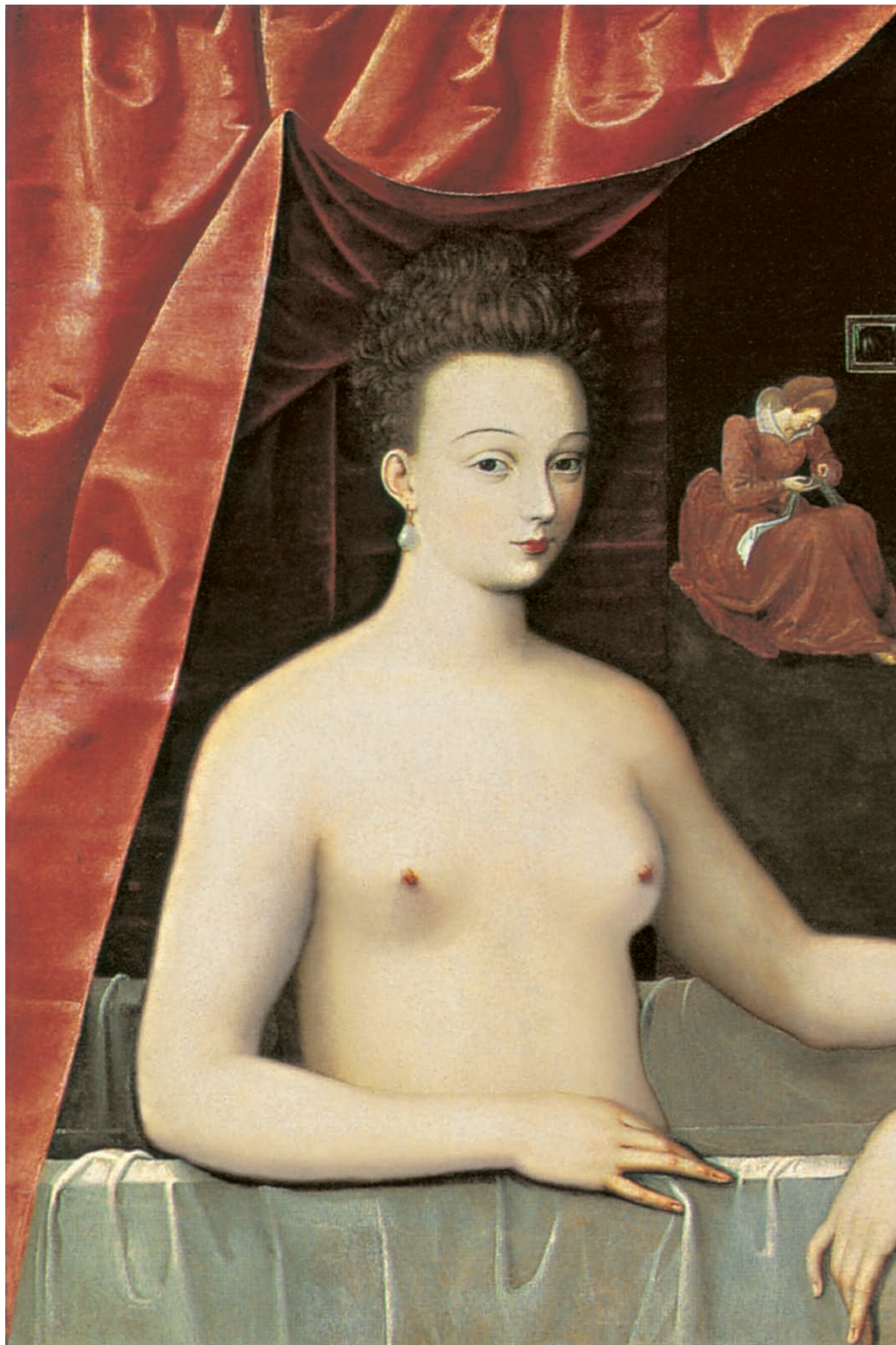
Sensiblement du même âge que Lescot, le Lyonnais Philibert Delorme (vers 1515-1570) est un autre architecte en vue à cette époque. Il a déjà travaillé à Rome pour le pape Paul III. En France, ses réalisations majeures sont le château d'Anet près d'Evreux construit à la demande de Henri II pour sa maîtresse Diane de Poitiers (1499-1566) et le palais de Catherine de Médicis (1564), qui sera incendié en 1871 pendant la Commune de Paris.

C'est probablement grâce à l'école de Fontainebleau que le style italien parvient à s'imposer complètement vers le milieu du XVIe siècle. Toutefois, les sculpteurs français ne s'approprient que l'élégance du nouveau répertoire de formes sans en adopter le maniérisme. Ils obtiennent ainsi un art vivant, comme sait joliment l'exprimer l'architecte et sculpteur Jean Goujon (actif de 1540 à 1563), figure centrale de la sculpture française de la Renaissance. Parmi les belles œuvres qu'il a réalisées, citons les reliefs du Louvre et d'autres châteaux ainsi que des sculptures aux multiples personnages pour des églises. De quelques années son cadet, le sculpteur et médailleur Germain Pilon (1525-1590) est d'un style moins libre. Sa sculpture la plus connue sont les *Trois Grâces* en marbre portant sur leur tête une urne dans laquelle reposa autrefois le cœur d'Henri II. Mais son œuvre principale est certainement le tombeau de Henri II et son épouse Catherine de Médicis (1519-1589), dont les statues de marbre représentent encore les défunts nus, mais sans naturalisme cru pour autant.

En ce qui concerne la peinture française dénuée de toute influence italienne, elle n'est apparemment représentée que par trois artistes, dont le plus âgé a pourtant eu un contact avec la peinture italienne au cours d'un séjour à Rome.

Germain Pilon (et **Primatice**),
Le Tombeau d'Henri II et Catherine de Médicis, 1561-1573.
Basilique Saint-Denis, Saint-Denis.

Maître de l'école de Fontainebleau,
Portrait présumé de Gabrielle d'Estrées et de sa soeur la duchesse de Villars, vers 1594.
Huile sur toile, 96 x 125 cm.
Musée du Louvre, Paris.





Jean Fouquet (vers 1420-1481) rencontre Fra Angelico vers 1445 et reprend ses idées dans ses miniatures de livres de prières, également dans son diptyque de la *Vierge à l'Enfant* (vers 1450). Les deux autres grands maîtres de l'époque sont Jean Clouet (1475-1540), peintre de la cour de François Ier depuis 1518, dont le fils François Clouet (vers 1505-1572) poursuivra plus tard le travail de son père avec la même sobriété dans l'imitation de la nature et la même minutie dans le détail.

L'Angleterre

Durant cette période, l'Angleterre ne compte aucun peintre ou sculpteur national notoire capable de dépasser le stade artisanal du métier. Seule l'architecture est aux mains d'artistes anglais qui restent attachés au gothique jusqu'au milieu du XVIe siècle. Ce n'est qu'avec l'avènement de la reine Elisabeth Ire (1533-1603) que l'influence italienne commence peu à peu à s'immiscer dans l'architecture anglaise sous forme d'ornements, mais sans en modifier fondamentalement le caractère médiéval. Ce mélange certainement attrayant de gothique et de Renaissance apparaît dans quelques châteaux construits entre 1567 et 1591 (Longleat House, Burleigh House, Longford Castle) et dans des universités (Cajus et Trinity College à Cambridge ou l'université d'Oxford), au point que l'histoire de l'art parle de style élisabéthain. A l'exemple de la France, on a nommé, aux XVIIe et XVIIIe siècles, certaines transformations de l'architecture anglaise d'après les souverains respectifs.

L'Espagne

En Espagne, où le gothique tardif a déjà stimulé l'imagination jusqu'à l'exubérance, la Renaissance italienne exerce une influence encore plus grande. Mais, comme les besoins médiévaux en constructions sont déjà largement satisfaits, les architectes et sculpteurs doivent se contenter de décorer les cours, les portails ou les petites niches des églises. Cela ne fait qu'accroître l'ornementation plastique, au point que la première Renaissance espagnole sera appelée « style plateresque » . La plus belle réalisation de la première Renaissance espagnole est l'hôtel de ville de Séville construit par Diego de Riaño (jusqu'en 1533), dont le rez-de-chaussée de la façade est rythmé de demi-pilastres corinthiens et l'étage supérieur d'élégantes demi-colonnes à la décoration un peu trop chargée. Tous ces édifices sont marqués par l'influence italienne. Tout particulièrement la cour et l'escalier du palais épiscopal ainsi que le palais inachevé près de l'Alhambra commandé par Charles Quint à Pedro Machuco (jusqu'en 1550) qui donnent une impression presque florentine de haute Renaissance italienne. Avec ses colonnes doriques toscanes à l'étage inférieur et ioniques à l'étage supérieur et sa cour

Robert Smythson,
Wollaton Hall (vue extérieure), 1580-1588.
Nottingham.

Juan Bautista de Toledo et **Juan de Herrera**,
Monastère de l'Escorial, 1563-1584.
Madrid.







circulaire à colonnade, le palais ressemble à la Villa Madama de Raphaël. Mais c'est sous Philippe II que la haute Renaissance italienne s'impose en Espagne. En témoignage de son infinie piété et de son amour pour l'art, le roi fait construire, entre 1563 et 1584, l'immense monastère consacré à saint Laurent dans la petite localité d'Escorial située au nord-ouest de Madrid, au milieu d'un paysage désolé qui répond au caractère misanthrope de Philippe II et confère à la bâtisse un aspect froid et inaccessible. A la fois église et résidence royale, sa construction en est confiée à Juan de Herrera (1530-1597) sur des plans de Juan Bautista de Toledo (vers 1515-1567). Ce monument de granit est le plus grand édifice de la Renaissance au monde avec ses 400 pièces, ses 16 cours intérieures et 15 déambulatoires, sa basilique et un corps central construit sur le modèle de Saint-Pierre de Rome. Depuis Charles Quint, il sert de nécropole aux rois d'Espagne qui auront certainement contribué à enrichir la bibliothèque de 130 000 livres et sa précieuse collection de manuscrits.

Avec sa masse sombre et imposante, l'Escorial a influencé l'art du pays entier en lui insufflant une idée de refus et de fermeture au monde, presque d'ascétisme qui marque le règne de Philippe II et de son successeur. L'architecture reflète, par son absence d'ornementation, la dignité rigide de la chevalerie espagnole et n'a rien du charme de la haute Renaissance romaine. Mais derrière les cinq étages de murs nus qui entourent un quadrilatère aux angles flanqués de tours, s'ouvrent les cours et salles, suscitant une impression inoubliable. Par la porte d'entrée en encorbellement surmonté d'un pignon sobre et porté par des colonnes, on arrive dans le Patio de los Reyes entouré d'une colonnade à travers laquelle on entrevoit la façade d'une église. Un large escalier monte à l'église dont les plans ressemblent à ceux de Saint-Pierre de Rome et dont le caractère architectural est adapté à la gravité de la façade. Et pourtant, certaines parties de l'édifice, telles que la Capilla Mayor et les Oratorios, recèlent un faste et une richesse incroyables que l'on ne rencontre même pas à Rome.



Les Incontournables



L'Architecture

Filippo Brunelleschi (né à Florence en 1377, mort à Florence en 1446)

Brunelleschi est considéré comme le père de l'architecture de la Renaissance et l'un des plus célèbres architectes italiens. Bien qu'il n'ait jamais peint, Brunelleschi est un pionnier de la représentation en perspective. Il élabore également des procédés mécaniques permettant de placer les matériaux de construction dans la position voulue et construit un mur autoportant pour coupole. Filippo Brunelleschi commence sa carrière comme apprenti orfèvre. Il réussit son examen et est accueilli comme maître dans la corporation des orfèvres au bout de six ans seulement d'apprentissage. Il commence par rénover des maisons citadines et autres bâtiments. Il fait partie des artistes recalés, en 1401/1402, au concours pour la construction des nouvelles portes du baptistère du Dôme de Florence (ses deux panneaux présentés au concours se trouvent à Bargello) remporté par un autre grand orfèvre et sculpteur, Lorenzo Ghiberti. Cette déception aurait incité Brunelleschi à abandonner la sculpture pour se tourner vers l'architecture. Il reste qu'on lui attribue une sculpture majeure d'une époque ultérieure, un crucifix en bois peint de Santa Maria Novella (vers 1412). A Rome, Filippo se consacre aux études d'architecture et développe de surprenantes aptitudes qui lui permettront de construire quelques-uns des plus grands édifices de l'architecture italienne. En 1418, il est chargé de la construction du dôme de la cathédrale gothique de Florence alors inachevée (1420-1436). Comptant parmi les tout premiers exemples d'architecture fonctionnelle, cet ouvrage présente des reliefs, des fenêtre rondes et une coupole aux proportions magnifiques. Dans d'autres édifices, tels que l'église San Lorenzo (1418-1428) érigée par les Médicis et l'orphelinat nommé Hôpital des Innocents (1421-1425), Brunelleschi applique un style géométrique rigoureux inspiré de l'art antique romain. Plus tard, il se détournera de cette approche géométrique linéaire pour adopter un style plus rythmé et plus marqué par la sculpture, en particulier dans l'église Santa Maria degli Angeli (commencée en 1434), la basilique Santo Spirito (entreprise en 1436) et la Cappelli die Pazzi (débutée vers 1441). Son style incarne le premier pas vers le baroque. Filippo Brunelleschi meurt âgé de 69 ans ; il est enterré dans le Dôme de Florence.

Léonard de Vinci,
Saint Jean-Baptiste, 1513-1515.
Huile sur bois, 69 x 57 cm.
Musée du Louvre, Paris.

Filippo Brunelleschi,
Dôme de Santa Maria del Fiore,
1420-1436.
Florence.

Leon Battista Alberti,
Santa Maria Novella (partie haute de la façade), 1458-1470.
Florence.


IOHĀNES·ORICELLARIVS


S·PAV·F·AN·SAL·MCCCCLXX

Leon Battista Alberti (né à Gênes en 1404, mort à Rome en 1472)

Leon Battista Alberti est une personnalité dominante de la Renaissance. Il applique les principes de la perspective mathématique et peaufine une théorie de l'art. Il est originaire d'une importante famille florentine qui fut toutefois bannie de la ville en 1387. Quand, en 1429, la famille revient à Florence, Alberti, influencé par Brunelleschi, Masaccio et Donatello, se consacre à l'étude de l'architecture et de l'art. Il devient vite un protégé de la famille Rucellai pour qui il réalise deux de ses principales constructions florentines : le Palazzo Rucellai situé dans la Via della Vigna (commencé en 1455, il abrite aujourd'hui le Musée Alinari) et l'élégant petit temple Santo Sepolcro (1467) dans la chapelle du palais Rucellai près de San Pancrazio (où se trouve aujourd'hui le musée Marino Marini). Mais c'est à Rome qu'Alberti exercera la majeure partie de son métier d'architecte : il y restaure Santo Stefano Rotondo et Santa Maria Maggiore à Rimini et bâtit le temple inachevé Malatestiano (1450). Cet édifice est le premier où il tente de mettre en pratique ses principes architecturaux. Jusque-là, l'expérience d'architecte d'Alberti a surtout été théorique. Il achève sa carrière à Mantoue où il anticipe l'architecture sacrée typique de la Contre-Réforme dans les églises de San Sebastiano (1460) et Sant'Andrea (1470). Parce qu'elle est une concrétisation claire de ses nouveaux principes qui réunissent les éléments préexistants et les parties rajoutées, la façade de Santa Maria Novella (1458-1471) constitue la plus grande réussite d'Alberti. Bien qu'ayant appris le latin et le grec, cet homme n'a jamais reçu de véritable formation d'architecte. Ses idées en matière d'architecture sont donc le fruit de ses propres études et recherches. Il est l'auteur de deux écrits capitaux sur l'architecture, *De Pictura* (1435) où il insiste sur l'importance de la peinture comme base de l'architecture et son chef-d'œuvre théorique *De Re Aedificatoria* (1450). Ce dernier ouvrage comprend dix volumes tout comme les dix livres de Vitruve sur l'architecture. Mais à la différence de Vitruve, Alberti dit aux architectes comment ils devraient construire et non comment l'on a construit jusqu'ici. *De Re Aedificatoria* est devenu le traité classique d'architecture des XVIe et XVIIe siècles.



Leon Battista Alberti, *Palazzo Rucellai*, 1456. Florence.

Leon Battista Alberti, *Sant'Andrea*, vers 1471. Mantoue.





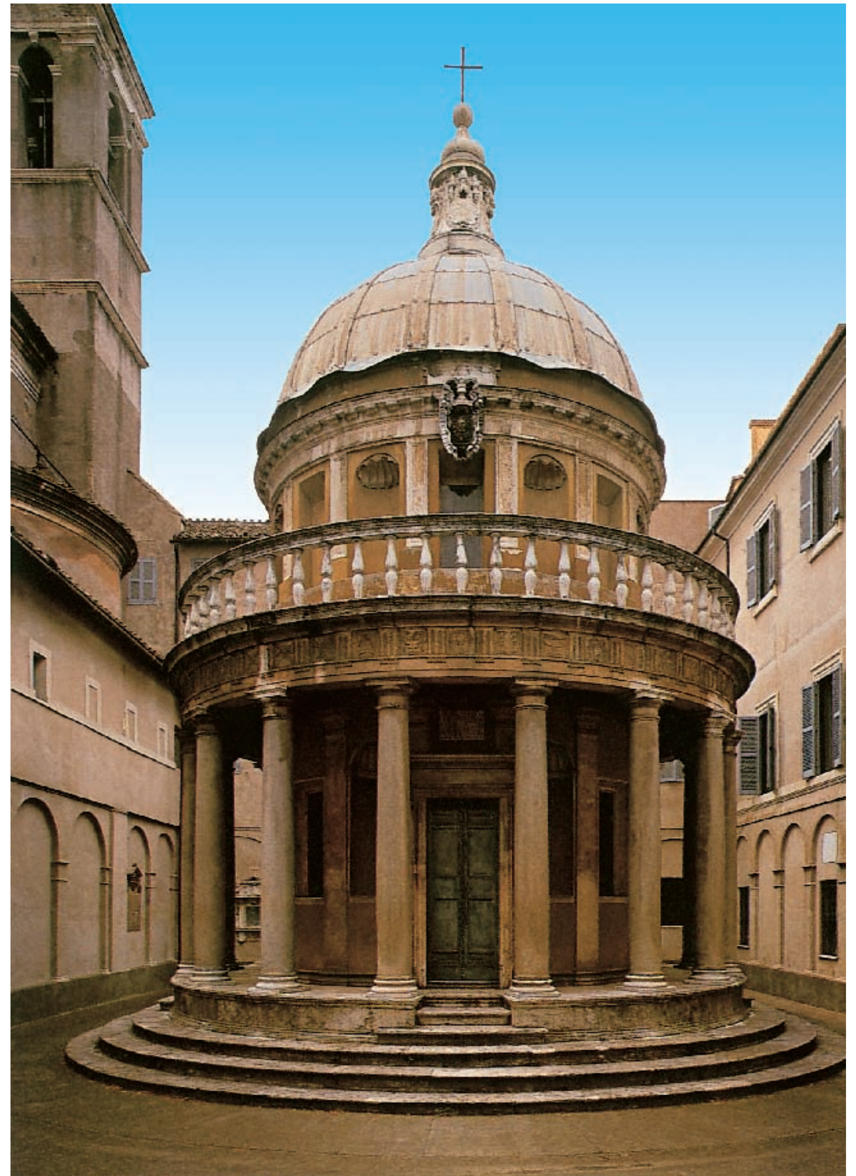
Michelozzo di Bartolomeo (et autres),
Villa Medicea di Careggi, 1457.
Florence.





Donato Bramante (né à Urbino en 1444, mort à Rome en 1514)

Donato Bramante naît en 1444 à Monte Asdruvaldo (aujourd'hui Fermignano) près de Urbino. Nous ne savons pas grand-chose de sa formation première. Il semble avoir passé la majeure partie de ses débuts à étudier la peinture avec Mantegna et Piero della Francesca. Nous entendons parler de lui pour la première fois en 1477, alors qu'il travaille aux fresques du Palazzo del Podesta à Bergame, avant de s'établir à Milan dans les années 1480. Bien qu'à cette époque, il bâtisse quelques édifices (Santa Maria presso San Satiro, Santa Maria delle Grazie, les déambulatoires de Sant' Ambrogio), ce sont surtout ses peintures, sa technique du trompe-l'œil et la monumentalité austère de ses personnages regroupés en compositions solennelles qui exercent une grande influence sur l'école de Lombardie. En 1499, Bramante quitte Milan pour Rome où il gagne les faveurs du futur pape Jules II. Il entame alors son extraordinaire réinterprétation de l'Antiquité classique. En novembre 1503, Jules II charge Bramante de rénover le Vatican. Ce dernier s'attache d'abord à réorganiser complètement les palais du Vatican du Belvédère. A partir de 1506, il travaille à la reconstruction de la basilique Saint-Pierre que poursuivra plus tard Michel-Ange. En quelques années, Bramante devient le principal architecte de la cour pontificale. Son importance historique relève moins de ses constructions, dont seules quelques-unes existent encore, que de son influence sur les architectes futurs pour qui il est source d'inspiration. Bramante meurt en 1514, un an après son mécène Jules II.



Giuliano da Sangallo (né à Florence vers 1445, mort à Florence vers 1516)

Architecte, ingénieur militaire, sculpteur et graveur sur bois, Giuliano Giamberti dit Giulano da Sangallo compte parmi les éminentes personnalités de son temps pour avoir contribué à résoudre les problèmes culturels de l'époque et parce qu'il est l'héritier et l'interprète de la tradition des Brunelleschi. Son père Francesco Giamberti, fondateur de cette célèbre famille, a travaillé comme architecte et constructeur de fortifications. Son frère Antonio da Sangallo l'Aîné et son neveu Antonio da Sangallo le Jeune sont également architectes. Son fils, enfin, Francesco da Sangallo sera sculpteur. En 1465, Giuliano part pour Rome où il étudie les monuments et la culture de l'Antiquité classique. Quinze ans plus tard, il y devient un spécialiste reconnu des différentes branches de l'architecture. Au début de sa carrière, Giuliano travaille surtout pour Laurent de Médicis connu sous le surnom de « Magnifique » ; à sa demande, il entreprend la construction d'un beau palais à Poggio a Caiano, situé entre Florence et Pistoia, et consolide les fortifications de Florence, Castellana et d'autres places fortes. Giuliano prouve aussi ses talents d'ingénieur militaire avec la forteresse de Val d'Elsa à Poggio Imperiale di Poggibonsi ainsi que celles d'Ostie, Nettuno, Arezzo et Sansepolcro. Ses plans de la sacristie de l'église San Spirito (Florence, 1489), du Palazzo Gondi (Florence, 1490), de la chapelle Sasseti (Florence, Santa Trinita, 1485-1488) et de la Villa Médicis à Poggio a Caiano – exemple même de la nouvelle villa Renaissance – poursuivent encore la tradition des Brunelleschi. Sangallo revoit également l'architecture qui surmonte un plan en croix grecque et parvient à une solution aussi harmonieuse qu'élégante pour l'église Santa Maria delle Carceri à Prato (1485). En même temps, il travaille à Naples au projet grandiose du Palazzo dei Tribunali (vers 1490). Il conçoit pour le roi de Naples le même type de fastueux palais que pour le roi de France. A la mort de Bramante en 1514, il collabore avec Raphaël à la construction de la basilique Saint-Pierre de Rome. Puis, il participe à celle de l'église San Lorenzo de Florence. Giuliano meurt à Florence. Son mérite est d'avoir jeté les bases de nouvelles formes architecturales au début du XVI[e] siècle.

Donato Bramante,
Santa Maria delle Grazie,
commencé en 1492.
Milan.

Donato Bramante,
Tempietto San Pietro in Montorio, 1502.
Rome.

Giuliano da Sangallo,
Villa Medicea di Poggio a Caiano,
1480-1485.
Florence.





Michel-Ange (**Michelangelo Buonarroti**),
Façade du palais des Conservateurs,
1450-1568.
Capitole, Rome.





Jacopo Sansovino,
Villa Garzoni, 1547-1550.
Ponte Casale.

Jacopo Sansovino (né à Florence 1486, mort à Venise en 1570)

Né sous le nom de Jacopo Tatti, le sculpteur et architecte italien prend le nom de Sansovino en hommage à son ancien maître, le sculpteur florentin Andrea Sansovino. Il séjourne à Rome de 1506 à 1511 et de 1516 à 1527 où il participe aux débats théoriques et pratiques sur l'architecture. Ses premières sculptures sont surtout influencées par les œuvres antiques classiques. Après s'être adonné à la sculpture dans ses jeunes années, il dessine ensuite, en tant qu'architecte, les plans de plusieurs édifices romains ; en 1527, il part pour Venise où il introduit le style architectural de la haute Renaissance romaine. En 1529, il est nommé premier architecte de la ville et élabore alors les plans de palais, églises et bâtiments publics. La particularité de leur style est d'allier la tradition classique du maître florentin Bramante à la démarche vénitienne plus ornementée. Ses premiers pas de bâtisseur à Venise seront la construction de quatre remarquables édifices : le maître-autel de la Scuola Grande de San Marco (vers 1533), la nouvelle Scuola Grande di Misericordia (débutée en 1533), l'église San Francesco della Vigna (commencée en 1534) et le Palazzo Corner a San Maurizio (plans de 1532). Entre autres chefs-d'œuvre, il construit aussi le



Palazzo Corner della Ca' Grande et plusieurs églises. Lorsque le gouvernement vénitien décide de rénover le centre-ville (place Saint-Marc) pour marquer symboliquement la liberté de la ville, c'est à Sansovino qu'est confiée la construction des principaux bâtiments du nouvel aménagement urbain : la Libreria Marciana, la Zecca (hôtel de la monnaie) et la Loggetta del campanile. Pour avoir intelligemment étudié l'espace urbain, Sansovino crée un magnifique équilibre entre classicisme et tradition vénitienne. Conçue comme manufacture, la Villa Garzoni à Pontecasale (travaux débutés vers 1540) vient s'ajouter à ses chefs-d'œuvre. Sansovino mérite de figurer parmi les personnalités majeures de la scène artistique vénitienne du XVIe siècle. Ses plans serviront de modèle à tous les palais vénitiens de ce siècle. L'immense chef-d'œuvre qu'est la Libreria Vecchia (1536-1588) sur la Piazetta San Marco s'inspire du théâtre romain de Marcellus. Les colonnes doriques qui encadrent l'arcade du rez-de-chaussée et les colonnes ioniques celle du premier étage composent une longue et majestueuse façade. Comme dans tous ses travaux, l'architecture est richement ornée d'impressionnantes sculptures isolées et de frises. Sansovino exercera une influence capitale sur les futurs architectes vénitiens Andrea Palladio et Baldassare Longhena.

Pietro Lombardo,
Santa Maria dei Miracoli, 1481-1489.
Venise.

Jacopo Sansovino,
Palazzo Corner de la Ca'Granda, 1537.
Venise.





Andrea Palladio (né à Padoue en 1508, mort à Vicence en 1580)

Non seulement architecte, auteur, mais aussi tailleur de pierre, Andrea Palladio est un artiste qui a influencé toute l'évolution de l'architecture occidentale. Né Andréa di Pietro dalla Gondola, Palladio, son nom d'emprunt, renvoie à Pallas Athena, déesse de la sagesse grecque. A l'âge de treize ans, il travaille comme aide dans la corporation des tailleurs de pierre de Vicence. Puis, il rencontre l'amateur d'architecture Giangiorgio Trissino qui le prend sous sa protection et lui donne le nom d'Andrea Palladio. Après de premiers travaux de commande réalisés dans la tradition classique, Palladio se consacre principalement à la construction de palais et villas pour la noblesse. Dans les années 1560, il se tourne vers des projets d'édifices religieux ; il achève le réfectoire du monastère bénédictin San Giorgio Maggiore, le déambulatoire du monastère Santa Maria della Carita (aujourd'hui Galleria dell'Accademia) et la façade de l'église San Francesco della Vigna. De ses plus beaux édifices vénitiens, il subsiste encore trois splendides églises : San Giorgio Maggiore, Il Redentore et « Le Zitelle » (Santa Maria della Presentazione). Chose étonnante : malgré de nombreuses tentatives, jamais Palladio ne se voit confier de constructions civiles à Venise. En 1570, il publie son traité théorique *Quattro Libri dell'Architettura*. Cette même année, il est nommé conseiller en architecture de la République de Venise. Bien qu'influencé par de nombreux penseurs et architectes de la Renaissance, Palladio développe ses idées indépendamment de la plupart des tendances contemporaines. Si son œuvre manque un peu du faste dont font preuve d'autres architectes de la Renaissance, il a élaboré, en revanche, une méthode réussie qui fait de l'architecture antique classique une source intemporelle d'inspiration. Ses kiosques à colonnade sont une innovation que toute l'Europe imitera plus tard. Palladio meurt à Vicence en 1580.



Andrea Palladio,
San Giorgio Maggiore,
commencé en 1566
(et achevé en 1610 par Simone Sorella).
Venise.

Andrea Palladio,
Il Redentore, 1577-1592.
Venise.





Andrea Palladio,
Villa Rotonda, commencé en 1550
(et achevé par Vincenzo Scamozzi).
Vicence.


MARIVS CAPRA
GABRIELIS F


VIRGINIS INTACTE CVM VENERIS ANTE FIGVRAM PRETEREVNDO CAVE NE SILEATVR AVE

La Peinture

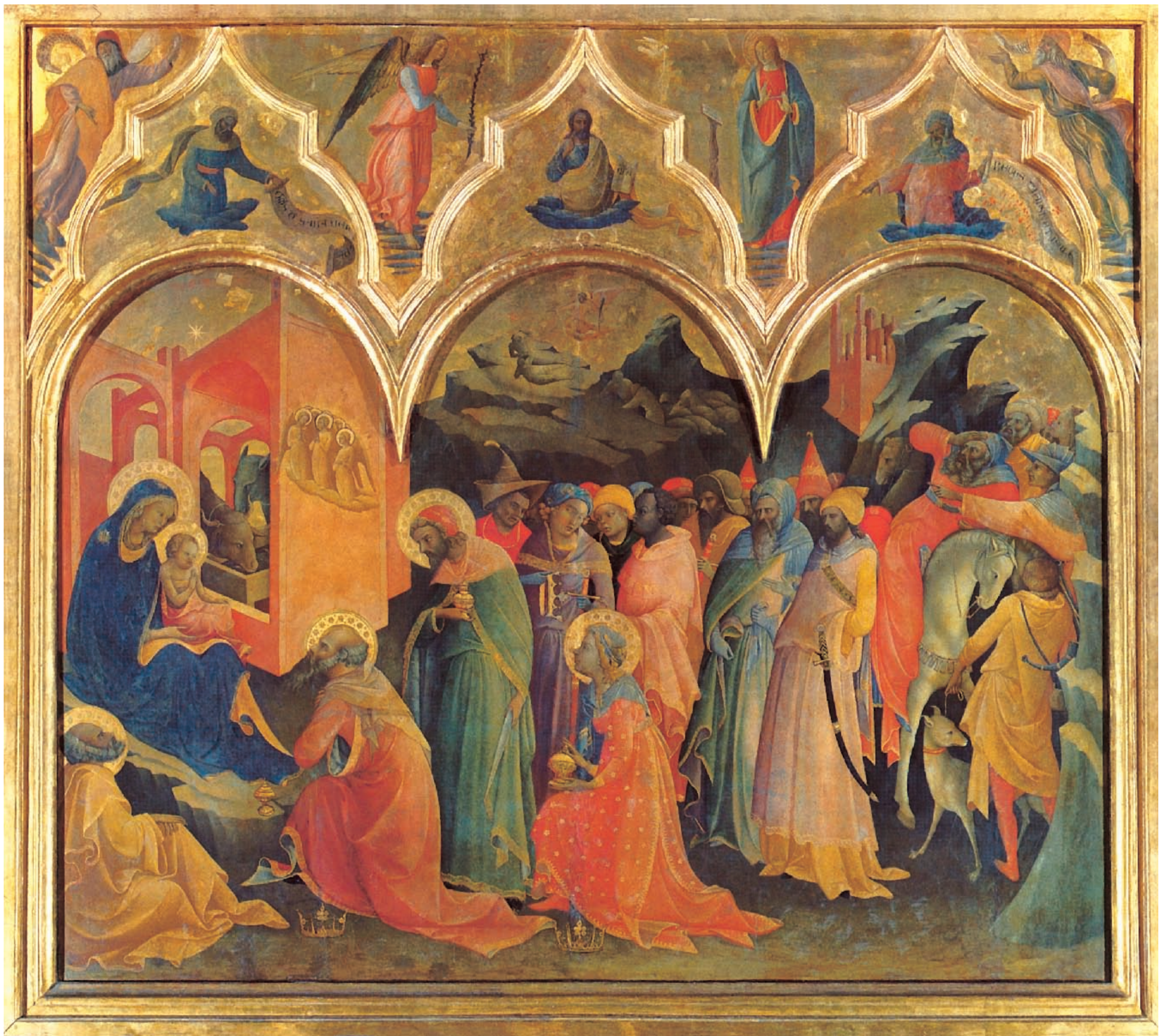
Fra Angelico (Fra Giovanni da Fiesole) (né à Vicchio di Mugello en 1387, mort à Rome en 1455)

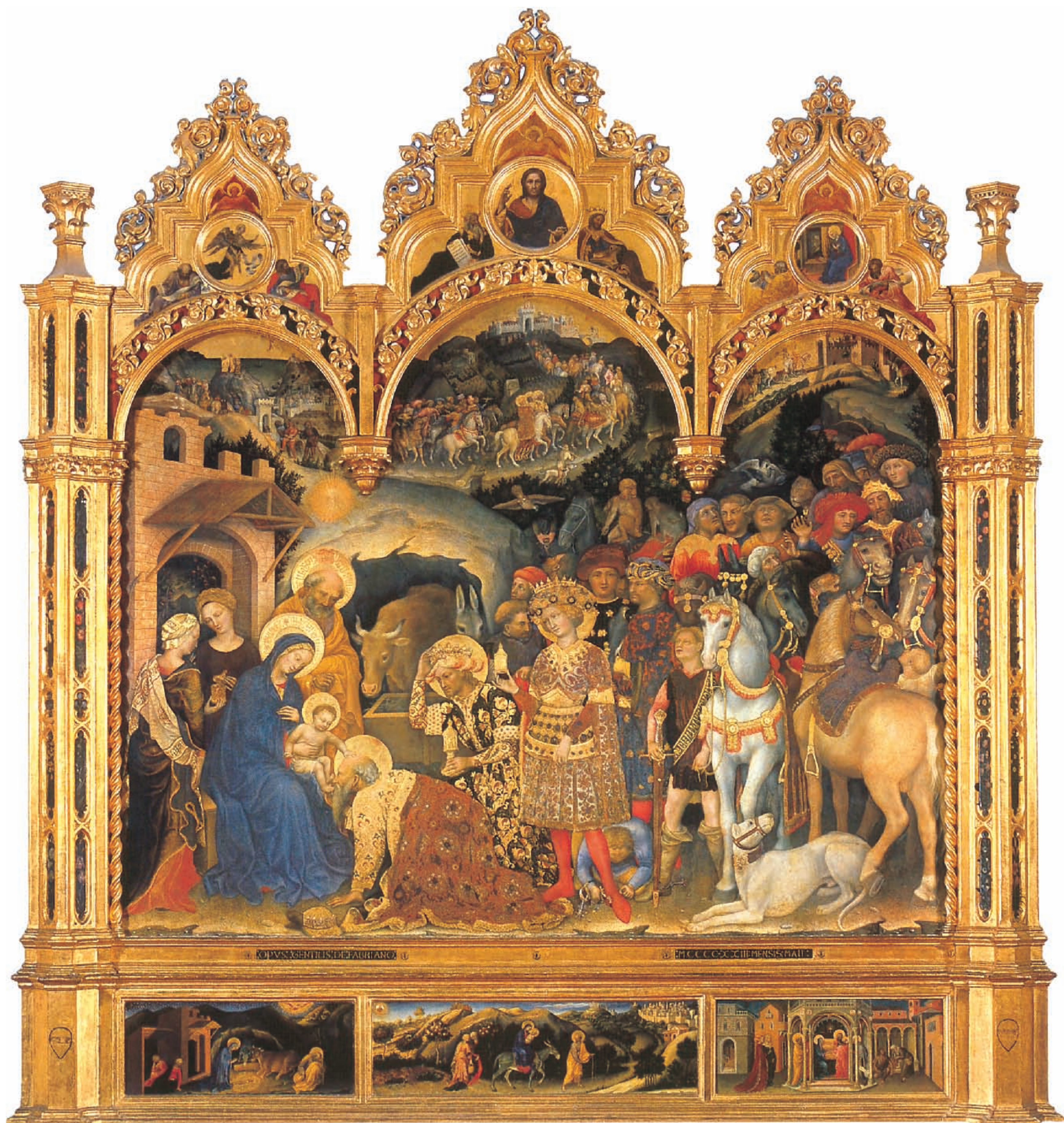
Isolé du monde par les murs d'un cloître, ce moine peintre, appartenant à l'ordre des dominicains, voue son existence à la peinture religieuse. On sait très peu de choses sur le début de sa vie, mis-à-part qu'il est né à Vicchio, dans la vaste et fertile vallée du Mugello, non loin de Florence ; que son nom est Guido di Pietro, et qu'il passe sa jeunesse à Florence, sans doute dans une sorte de bottega (atelier) car, à vingt ans, il est reconnu comme peintre. En 1418, Fra Angelico entre dans un couvent dominicain de Fiesole en compagnie de son frère. Ils sont accueillis par les frères et, après une année de noviciat, prennent l'habit dominicain, Guido recevant le nom que lui connaîtra la postérité, Fra Giovanni da Fiesole ; en réalité, le surnom d'« Angelico » (l'ange) ou « Il Beato » (le bienheureux) lui est attribué après sa mort. Dorénavant, il incarne l'exemple d'un homme possédant une double personnalité : c'est à la fois un peintre et un frère dévoué. Ses thèmes sont toujours religieux et empreints d'une profonde piété. Pourtant, la dévotion du frère n'est pas plus grande que la concentration de l'artiste. Bien qu'il vit reclus derrière les murs du couvent, il entretient continuellement le contact avec les mouvements artistiques de son temps et évolue constamment en tant que peintre. Ses premiers travaux montrent qu'il s'est formé auprès des enlumineurs, héritiers de la tradition byzantine, et qu'il a été marqué par la simplicité du sentiment religieux de Giotto. Egalement influencé par Lorenzo Monaco et l'école siennoise, il peint sous le patronage de Côme de Médicis. Puis il découvre le brillant groupe de sculpteurs et d'architectes qui enrichissent Florence de leur génie. Ghiberti exécute alors ses bronzes destinés à orner les portes du baptistère, Donatello, sa célèbre statue de Saint Georges et la ronde des enfants dansant autour de la galerie de l'orgue du dôme ; et Luca della Robbia, aussi, est à l'œuvre élaborant sa frise d'enfants, chantant, dansant et jouant d'instruments. Par ailleurs, Masaccio a révélé la dignité de la forme dans la peinture. Grâce à ces artistes, la beauté du corps humain, sa vie et son mouvement, se manifestent aux yeux des Florentins et des autres cités. Quant à Fra Angelico, il se caractérise par son enthousiasme et le sentiment accru de vie et de mouvement dont il sait parer ses personnages.

Fra Angelico (**Fra Giovanni da Fiesole**),
L'Annonciation (palier du deuxième étage), 1450.
Fresque, 230 x 321 cm.
Convento di San Marco, Florence.

Lorenzo Monaco,
Adoration des Mages, 1421-1422.
Tempera sur panneau de bois,
115 x 170 cm.
Musée des Offices, Florence.

Gentile da Fabriano,
Adoration des Mages, 1423.
Tempera sur panneau de bois,
303 x 282 cm.
Musée des Offices, Florence.




OPVS GENTILIS DE FABRIANO



Lorenzo Monaco,
Le Couronnement de la Vierge, 1413.
Tempera sur toile, 450 x 350 cm.
Musée des Offices, Florence.



Jan et Hubert Van Eyck (né près de Maastricht vers 1390, mort à Bruges en 1441) (né à Bruges vers 1366, mort à Bruges en 1426)



On connaît très peu de choses de la vie des deux frères, même leurs dates de naissance sont incertaines. Leur œuvre la plus fameuse, commencée par Hubert et achevée par Jan, est le retable intitulé l'*Adoration de l'Agneau mystique*. Jan, comme peut-être Hubert, est pour un temps au service de Philippe le Bon, duc de Bourgogne. Il est introduit dans son entourage comme « valet et peintre » ; toutefois, il assume également le rôle d'ami et de confident, recevant pour ses services un salaire annuel et disposant de deux chevaux et d'un « valet en livrée » pour prendre soin de lui. Il passa la majeure partie de sa vie à Bruges. Leurs couleurs merveilleuses fournissent une explication supplémentaire à la réputation des frères Van Eyck. Des artistes viennent d'Italie pour étudier leurs tableaux, espérant découvrir un moyen de peindre aussi bien, avec le même éclat, la même plénitude et la même fermeté que les deux frères. En effet, ces derniers ont trouvé, suite à un travail fructueux, le secret des couleurs à l'huile. Avant eux, on a tenté de mélanger les couleurs en y intégrant de l'huile, mais celle-ci tarde à sécher, et le vernis qu'on y ajoute pour remédier à cela, obscurcit les couleurs. Les frères Van Eyck ont inventé un vernis transparent qui sèche rapidement, sans endommager les teintes. Bien que leur secret soit jalousement gardé, l'Italien Antonello da Messina le découvre alors qu'il travaille à Bruges, et le révèle au public. Cette invention rend possible le phénoménal développement que connait l'art pictural par la suite. Avec ces deux frères, le grand art des Flandres a soudain vu le jour. Comme « la brusque floraison de l'aloé, après un sommeil d'un siècle de soleils », l'art de la peinture à l'huile s'épanouit à présent dans toute sa splendeur. L'évolution qu'il connaît ensuite est due à l'influence italienne, mais cet art distinctement flamand, issu des circonstances propres aux Flandres, est déjà mûr.

Jan Van Eyck,
L'Homme au turban rouge (Autoportrait ?), 1433.
Huile sur panneau de bois, 26 x 19 cm.
The National Gallery, Londres.

Jan Van Eyck,
Portrait des époux Arnolfini, 1434.
Huile sur panneau de chêne, 82,2 x 60 cm.
The National Gallery, Londres.







Rogier Van der Weyden (né à Tournai en 1399, mort à Bruxelles en 1464)

Van der Weyden vit à Bruxelles, dont il est le peintre officiel dès 1436, mais son influence se fait ressentir à travers toute l'Europe. L'un de ses mécènes est Philippe le Bon, également collectionneur avide. Van der Weyden est le seul Flamand qui fait véritablement progresser la grande conception de l'art de Van Eyck. Il lui ajoute un pathos dont il n'existe aucun autre exemple dans son pays sauf, bien qu'avec moins d'intensité et de noblesse, celui de Hugo Van der Goes vers la fin du siècle. Il exerce une influence considérable sur l'art des Flandres et d'Allemagne. Hans Memling est son élève le plus célèbre. Van der Weyden est le dernier héritier de la tradition instaurée par Giotto, et le dernier des peintres dont l'Œuvre est aussi profondément religieux.

Rogier Van der Weyden,
Saint Luc dessinant la Vierge,
vers 1435-1440.
Huile sur toile, 102,5 x 108,5 cm.
Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

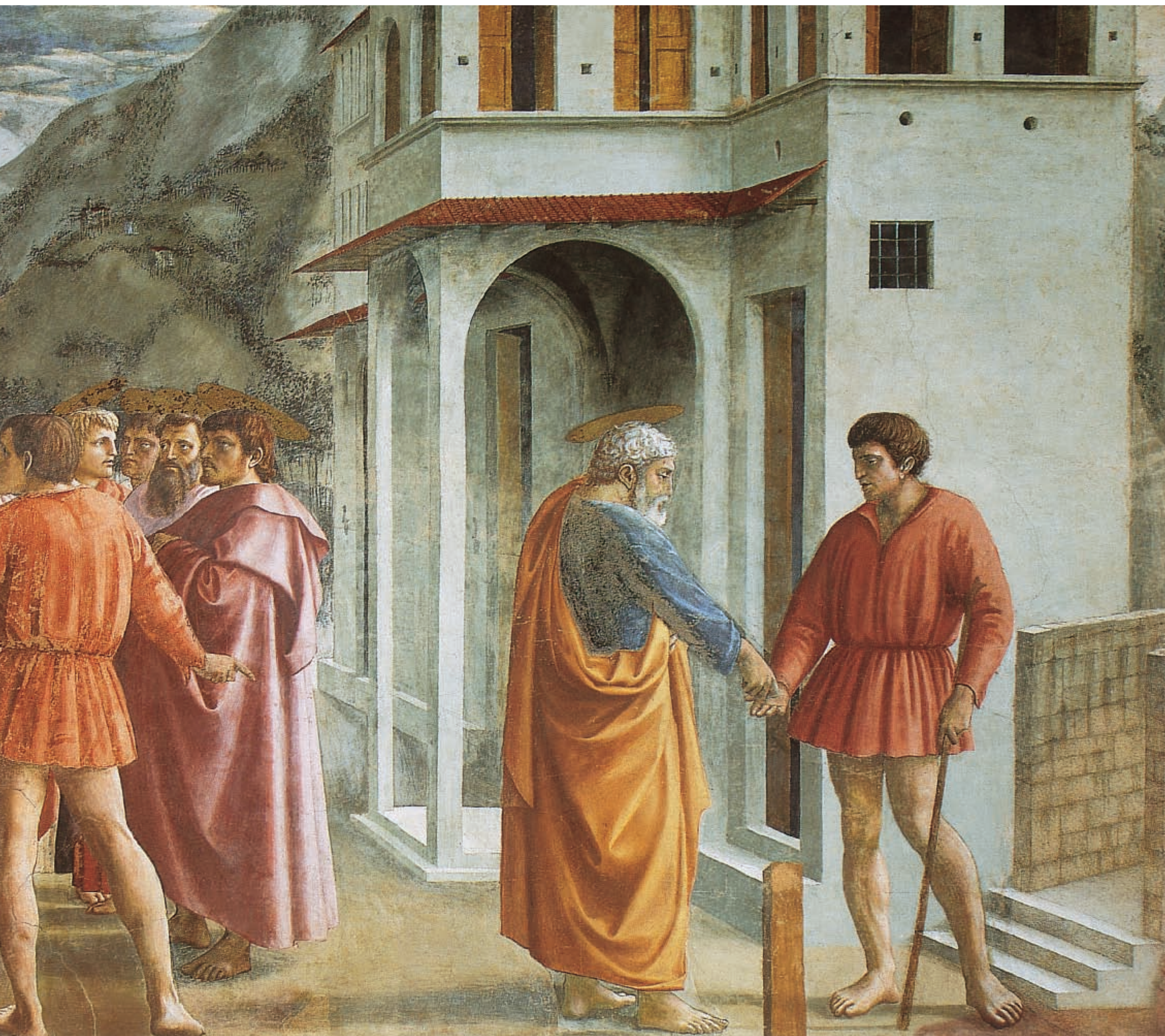
Rogier Van der Weyden,
Adoration des Mages
(triptyque, panneau central), vers 1455.
Tempera sur bois, 138 x 153 cm.
Alte Pinakothek, Munich.



Masaccio (Tommaso Cassai),
Le Paiement du tribut, vers 1428.
Fresque, 255 x 598 cm.
Chapelle Brancacci, Santa Maria del Carmine, Florence.

Masaccio (Tommaso Cassai) (né à San Giovanni Valdarno en 1401, mort à Rome en 1427)

Il est le premier grand peintre de la Renaissance italienne, innovant par son usage scientifique de la perspective. Masaccio, dont le vrai nom est Tommaso Cassai, naît à San Giovanni Valdarno, près de Florence. Il rejoint la guilde des peintres de Florence en 1422. Ses influences proviennent du travail de ses contemporains, l'architecte Brunelleschi et le sculpteur Donatello, qui lui enseignent les proportions mathématiques utiles à ses calculs



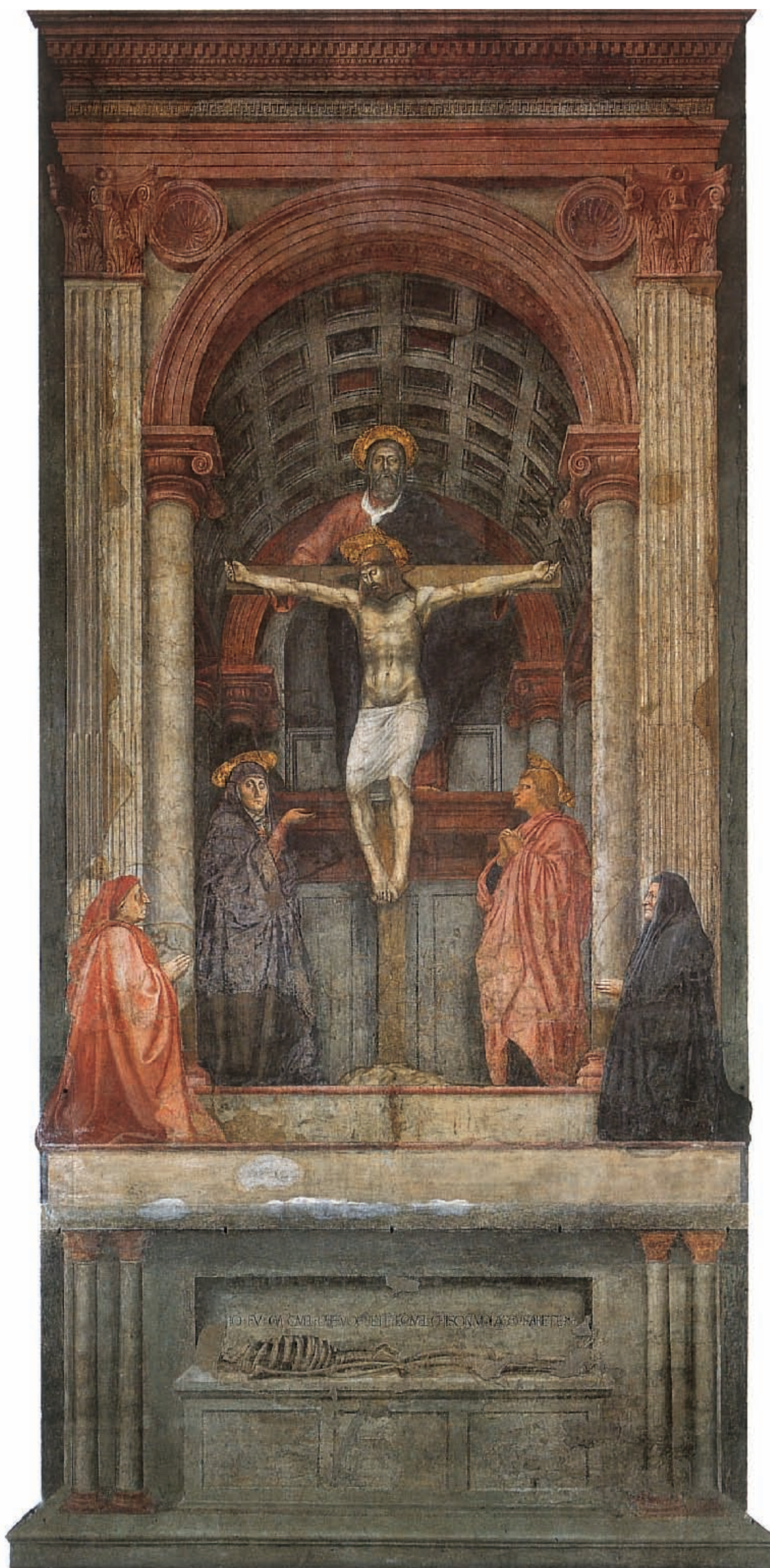
de la perspective, et l'histoire de l'art classique qui le détourne du style gothique dominant. Il inaugure une nouvelle approche naturaliste de la peinture qui se soucie moins des détails et des ornementations que de la simplicité et de l'unité, moins des surfaces planes que de l'illusion de la tridimensionnalité. Avec Brunelleschi et Donatello, il est le fondateur de la Renaissance. Son Œuvre exerce une puissante influence sur l'évolution de l'art florentin et, surtout, sur celui de Michel-Ange.



Piero della Francesca (né à Borgo San Sepolcro en 1416, mort à Borgo San Sepolcro en 1492)

Oublié pendant des siècles après sa mort, Piero della Francesca est considéré depuis sa redécouverte au début du XXe siècle comme l'un des principaux artistes du *Quattrocento*. Né à Borgo San Sepolcro (aujourd'hui Sansepolcro) en Ombrie, il y passe presque toute sa vie. Son œuvre majeure est une série de fresques illustrant *La Légende de la Vraie Croix* et ornant le chœur de San Francesco d'Arezzo (vers 1452-vers 1465). Ayant subi au début de sa vie les influences des grands maîtres de la génération précédente, son œuvre représente une synthèse de toutes les découvertes réalisées par ces artistes. Il crée un style dans lequel le grandiose, la beauté méditative et la lucidité presque mathématique se combinent à un éclat limpide des couleurs et de la lumière. C'est un travailleur lent et réfléchi, ce qui l'oblige souvent à appliquer un linge humide sur le plâtre durant la nuit afin de pouvoir retravailler la même section plusieurs jours d'affilée, méthode contraire à la pratique usuelle de la fresque. Piero passe le reste de sa carrière à Urbino, à la cour de Federico da Montefeltro, féru d'humanisme. Vasari déclare que Piero della Francesca est aveugle au moment de sa mort, ce qui le pousse peut-être à cesser de peindre. Son influence est considérable, notamment sur Signorelli (par l'imposante solennité de ses personnages) et sur Pérugin (pour la clarté de ses compositions). Tous deux auraient été des élèves de Piero della Francesca.

Piero della Francesca,
La Résurrection, 1463.
Fresque, 225 x 200 cm.
Museo Civico, San Sepolcro.



Masaccio (Tommaso Cassai),
La Sainte Trinité, vers 1428.
Fresque, 667 x 317 cm.
Santa Maria Novella, Florence.

Piero della Francesca,
Portrait du Duc Federico da Montefeltro et Battista Sforza
(diptyque, panneau de gauche), 1472.
Huile et détrempe sur panneau,
47 x 33 cm.
Musée des Offices, Florence.

Piero della Francesca,
Portrait du Duc Federico da Montefeltro et Battista Sforza
(diptyque, panneau de droite), 1472.
Huile et détrempe sur panneau,
47 x 33 cm.
Musée des Offices, Florence.






LE TRES VICTORIEUX ROY DE FRANCE
CHARLES SEPTIESME DE CE NOM



Jean Fouquet (né à Tours en 1420, mort à Tours en 1480)

Peintre et enlumineur, Jean Fouquet est considéré comme le plus important peintre français du XVe siècle. On ne connaît pas grand-chose de sa vie, mais il est à peu près certain que c'est lui qui réalisa le portrait du pape Eugène IV en Italie. A son retour en France, il introduit des éléments de la Renaissance italienne dans la peinture française. Il est le peintre de cour du roi Louis XI. Que ce soit dans ses miniatures, élaborant le moindre détail, ou dans ses grands formats sur bois, l'art de Fouquet possède toujours le même caractère monumental. Ses personnages s'articulent en larges surfaces définies par des lignes d'une éclatante pureté.

Jean Fouquet,
Portrait de Charles VII, vers 1450-1455.
Huile sur panneau de chêne, 85 x 70 cm.
Musée du Louvre, Paris.

Jean Fouquet,
Guillaume Jouvenel des Ursins, chancelier de France, vers 1465.
Huile sur bois, 93 x 73 cm.
Musée du Louvre, Paris.



Giovanni Bellini (Giambellino) (né à Venise vers 1430, mort à Venise en 1516)

Giovanni Bellini est le fils de Jacopo Bellini, peintre vénitien, qui vit néanmoins à Padoue pendant que Giovanni et son frère aîné, Gentile, y poursuivent leurs études. Là, ils succombent à l'influence de Mantegna, également lié à eux par des liens familiaux, puisqu'il a épousé leur sœur. C'est à son beau-frère que Bellini doit une grande partie de ses connaissances de l'architecture classique et de la perspective, ainsi que son traitement sculptural des drapés. La sculpture et l'amour de l'antiquité jouent un grand rôle dans les premières impressions de Giovanni, et marquent de leur empreinte la dignité solennelle de son style tardif qui se forme lentement. En effet, celui-ci évolue constamment au cours de sa longue vie, et le chef-d'œuvre, reproduit ici, est exécuté aux environs de sa soixantième année alors que Titien fait partie de ses élèves. Après avoir étendu son influence à toute l'Italie du Nord et ouvert la voie aux immenses coloristes de l'école vénitienne, Giorgione, Titien et Véronèse, Bellini meurt à l'âge de quatre-vingt-huit ans.

Giovanni Bellini,
Doge Leonardo Loredan,
vers 1501-1505.
Huile et tempera sur bois de peuplier,
61 x 45 cm.
The National Gallery, Londres.

Giovanni Bellini,
Retable de San Zaccaria, 1505.
Huile sur bois transférée sur toile,
402 x 273 cm.
San Zaccaria, Venise.



Andrea Mantegna (né à Isola di Carturo en 1431, mort à Mantoue en 1506)

Mantegna, humaniste, géomètre, archéologue, homme d'une grande intelligence et d'une puissante imagination, domine la scène de l'Italie septentrionale grâce à sa personnalité impérieuse. Cherchant à produire des illusions d'optique, il parvient à maîtriser la perspective. Il se forme à la peinture auprès des maîtres de l'école de Padoue, que Donatello et Paolo Uccello ont fréquenté plus tôt. Dès sa prime jeunesse, les commandes affluent, telles les fresques de la chapelle des Ovetari de Padoue. En un laps de temps très court, Mantegna s'impose en tant que moderniste, grâce à l'extrême originalité de ses idées et l'utilisation de la perspective dans ses œuvres. Son mariage avec Nicolosia Bellini, la sœur de Giovanni, lui ouvre la voie vers Venise. Mantegna atteint sa maturité artistique avec son *Pala San Zeno*. Il demeure à Mantoue et devient l'artiste de l'une des plus prestigieuses cours d'Italie – celle des Gonzague. La *Chambre des époux* est considérée comme la plus achevée de ses œuvres. L'art classique est né. En dépit de ses liens avec Bellini et Léonard de Vinci, Mantegna refuse d'adopter leur usage novateur de la couleur ou de renoncer à sa propre technique de gravure.



Andrea Mantegna,
Camera Picta (mur nord dit *de la cheminée*),
1465-1474
Fresque, 99 x 71 cm.
Palais Ducal, Mantoue.







Hans Memling (né à Seligenstadt en 1433, mort à Bruges en 1494)

On sait très peu de choses sur la vie de Memling. On suppose qu'il est d'ascendance allemande et né à Seligenstadt. Mais il est établi qu'il peint à Bruges, partageant avec les Van Eyck, qui ont aussi œuvré dans cette ville, l'honneur de compter parmi les artistes majeurs de l'« Ecole de Bruges ». Il perpétua leur méthode de peinture, lui ajoutant une touche de bon sentiment. Avec lui, comme avec eux, l'art flamand, nourri d'idéaux locaux, atteint sa plus parfaite expression.

Petrus Christus,
Portrait d'une jeune femme, vers 1450.
Huile sur panneau, 17,5 x 12,5 cm.
Gemäldegalerie, Berlin.

Hans Memling,
Vierge à l'enfant avec deux anges,
vers 1480.
Huile sur panneau, 57 x 42 cm.
Musée des Offices, Florence.

Sandro Botticelli (Alessandro di Mariano Filipepi) (né à Florence en 1445, mort à Florence en 1510)

Botticelli est le fils d'un citoyen jouissant d'une situation confortable, et a été « instruit dans toutes les choses que les enfants doivent habituellement savoir avant de choisir une vocation ». Mais il refuse de consacrer son attention à la lecture, l'écriture et le calcul, poursuit Vasari, de sorte que son père, désespérant de le voir un jour à l'école, le place en apprentissage auprès de l'orfèvre Botticello, d'où le nom qui est passé à la postérité. Mais Sandro, jeune garçon à l'air entêté, doté de grands yeux calmes et scrutateurs et d'une tignasse blonde – il s'est représenté lui-même sur le côté gauche de l'*Adoration des Mages* – veut devenir peintre, et il est donc placé auprès du Carme Fra Filippo Lippi.

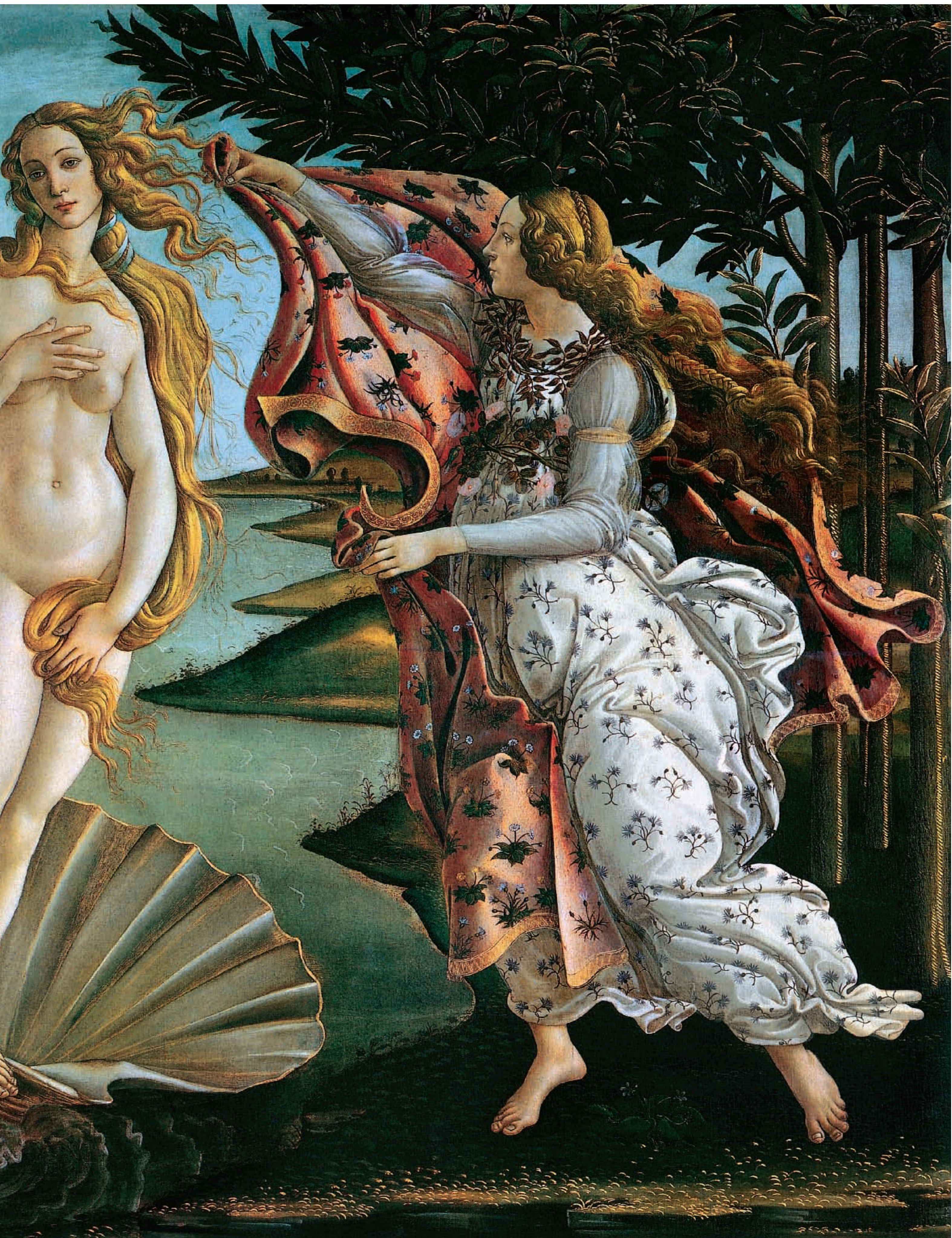
Comme de nombreux artistes de son temps, satisfait de la joie que lui procure la peinture, il se tourne vers l'étude de la beauté et du caractère de l'homme, plutôt que vers les thèmes religieux. Ainsi, Sandro fait des progrès rapides, aimant son professeur et, plus tard, le fils de celui-ci, Filippino Lippi, auquel il apprend à peindre. Mais le réalisme du maître le touche à peine, car Sandro est un rêveur et un poète. Botticelli n'est pas un peintre de faits, mais d'idées ; ses tableaux ne sont pas tant des représentations d'objets que des agencements de motifs et de formes. Ses couleurs ne sont pas riches et proches de la vie, mais subordonnées à la forme, et elles sont souvent des nuances plus que de vraies couleurs. En réalité, il s'intéresse aux possibilités abstraites de son art, et ses personnages n'occupent pas de place bien définie dans l'espace : ils n'attirent pas notre œil par leur volume, mais suggèrent plutôt un motif ornemental plat. De même, les lignes qui entourent les personnages sont choisies pour leur fonction première, décorative. On a dit que Botticelli, « bien qu'étant un piètre anatomiste, était l'un des plus grands dessinateurs de la Renaissance ». Comme exemple d'anatomie erronée, nous pouvons citer la manière improbable dont la tête de la Madone est reliée à son cou, ou encore toutes les articulations approximatives et les membres difformes que l'on trouve dans les tableaux de Botticelli. Pourtant, son talent de dessinateur est reconnu, car il donne à la « ligne » non seulement une beauté intrinsèque, mais également un sens. Autrement dit, en langage mathématique, il réduit le mouvement de la figure à la somme de ses facteurs élémentaires, à ses plus simples formes d'expression. Il combine ensuite ces diverses formes en une figure qui, à travers ses lignes rythmiques et harmoniques, projette sur notre imagination les sentiments poétiques qui animent l'artiste lui-même. Ce pouvoir de faire compter chaque ligne, à la fois par son sens et par sa beauté, distingue les grands maîtres du dessin de la grande majorité des artistes, utilisant la ligne avant tout comme un outil nécessaire à la représentation des objets concrets.

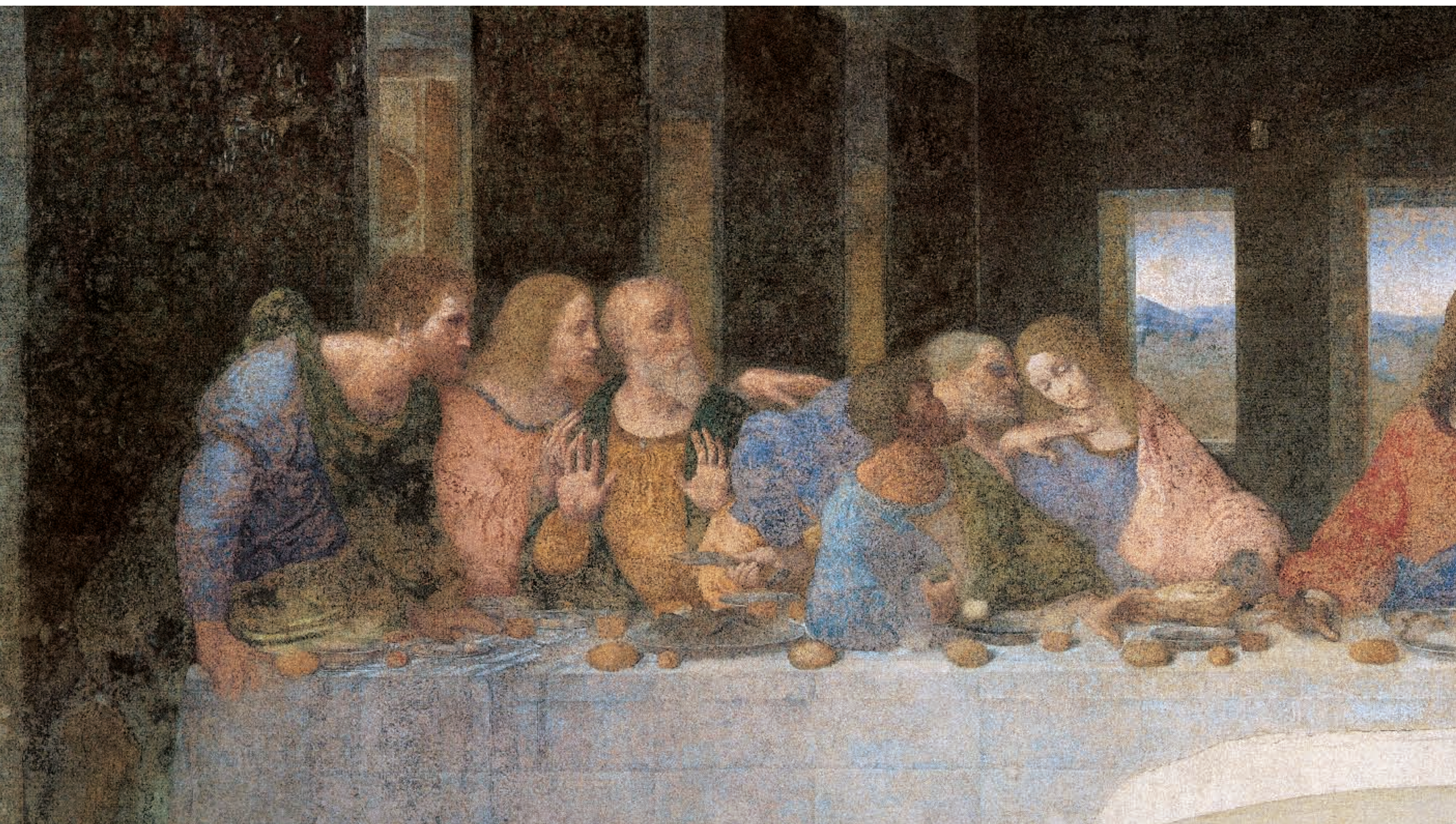
Sandro Botticelli (Alessandro di Mariano Filipepi),
La Vierge à l'Enfant et cinq anges (*La Madone du Magnificat*),
vers 1482-1485.
Tempera sur panneau de bois, tondo, diamètre : 118 cm.
Musée des Offices, Florence.

Sandro Botticelli (Alessandro di Mariano Filipepi),
La Naissance de Vénus, vers 1485.
Tempera sur toile, 173 x 279 cm.
Musée des Offices, Florence.





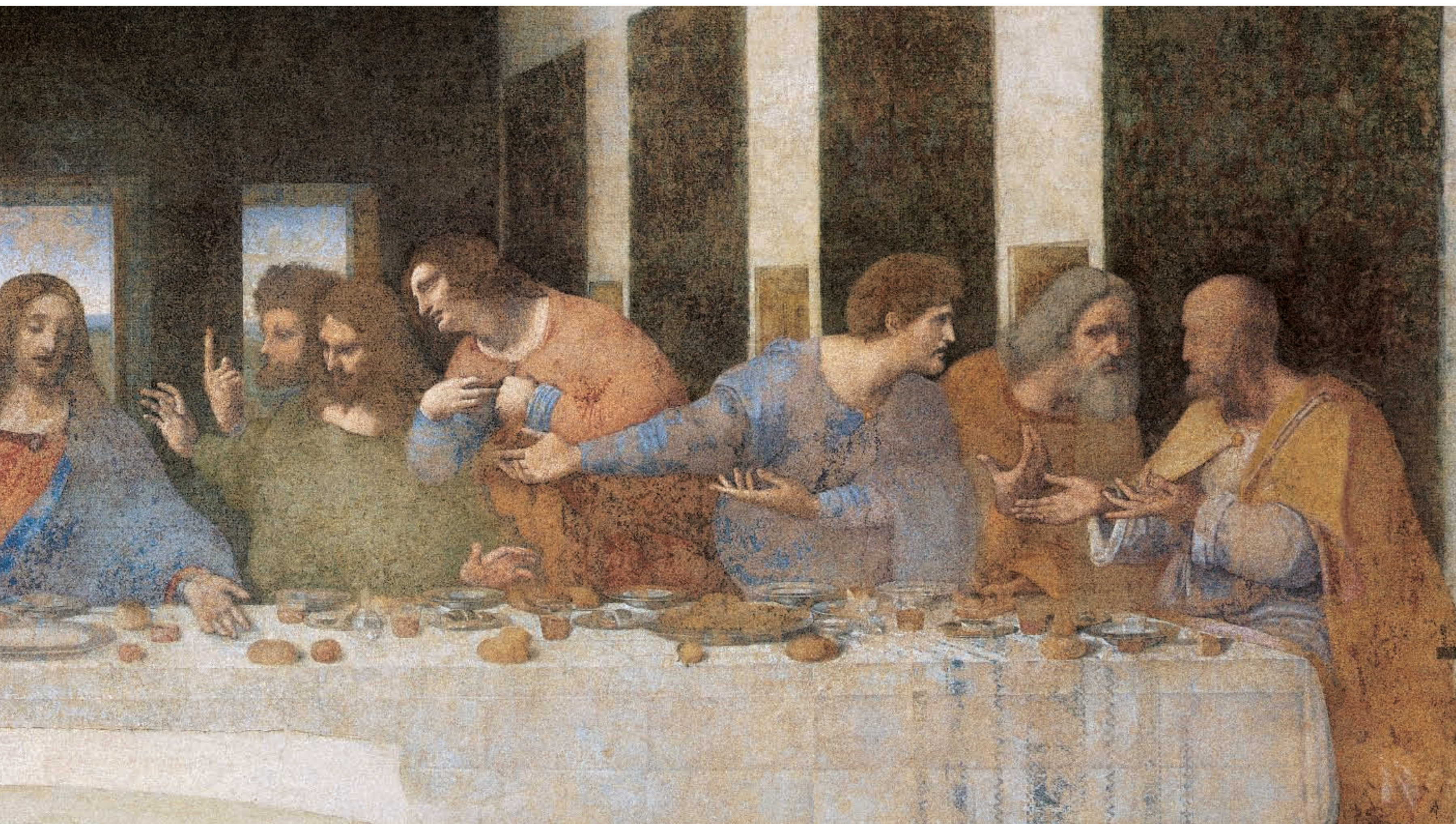




Léonard de Vinci,
La Cène, 1495-1497.
Huile et détrempe sur pierre,
460 x 880 cm.
Couvent Santa Maria delle Grazie
(réfectoire), Milan.

Léonard de Vinci (né à Vinci en 1452, mort au Clos-Lucé en 1519)

Léonard passe la première partie de sa vie à Florence, la seconde à Milan et ses trois dernières années en France. Le professeur de Léonard est Verrocchio, d'abord orfèvre, puis peintre et sculpteur. En tant que peintre, Verrocchio est représentatif de la très scientifique école de dessin ; plus célèbre comme sculpteur, il crée la *Statue équestre de Bartolomeo Colleoni* à Venise. Léonard de Vinci est un homme extrêmement attirant physiquement, doté de manières charmantes, d'agréable conversation et de grandes capacités intellectuelles. Il est très versé dans les sciences et les mathématiques, et possède aussi un vrai talent de musicien. Sa maîtrise du dessin est extraordinaire, manifeste dans ses nombreux dessins, comme dans ses peintures relativement rares. L'adresse de ses mains est au service de la plus minutieuse observation, et de l'exploration analytique du caractère et de la structure de la forme. Léonard est le premier des grands hommes à désirer créer dans un tableau une sorte d'unité mystique issue de la fusion entre la matière et l'esprit. Maintenant que les Primitifs ont conclu leurs expériences, poursuivies sans relâche deux siècles durant, il peut prononcer les mots qui serviront de sésame à tous les artistes du futur dignes de ce nom : peindre est un acte intellectuel, une « cosa mentale ». Il enrichit le dessin florentin en intensifiant la perspective de champ par un modelage de l'ombre et de la lumière que ses prédécesseurs n'ont utilisé que pour donner une plus grande précision aux contours. Cette technique est appelée *sfumato*. Cette merveilleuse

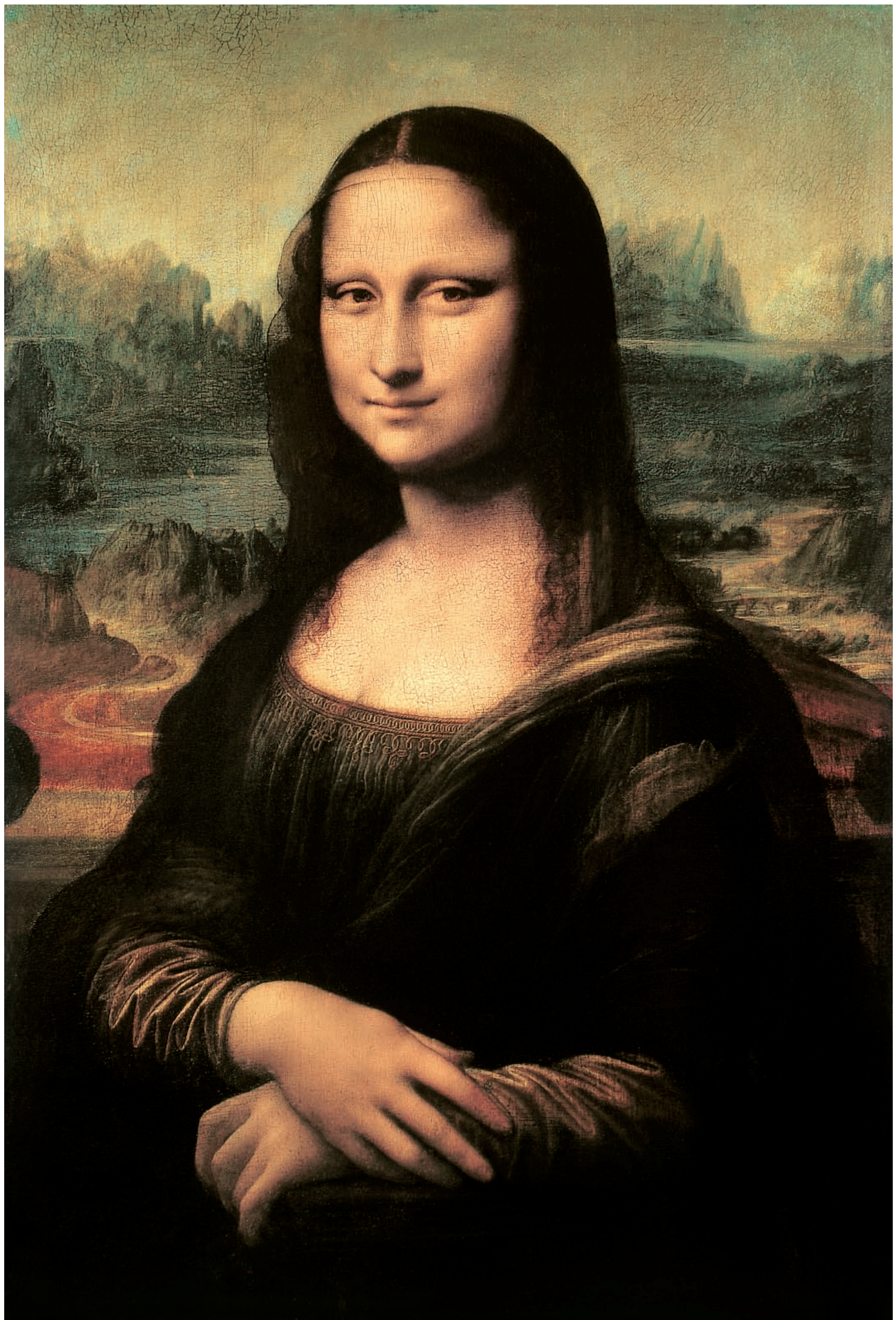


maîtrise du dessin, ce modelé et ce clair-obscur, il les utilise non seulement pour peindre l'aspect extérieur du corps, mais aussi, comme personne avant lui, pour explorer une part du mystère de sa vie intérieure. Dans sa *Mona Lisa*, sa *Sainte Anne* et ses autres chefs-d'œuvre, il ne se contente pas d'utiliser le paysage comme un ornement plus ou moins pittoresque, mais bien comme une sorte d'écho de cette vie intérieure, un élément constitutif de cette harmonie parfaite. Se fiant aux lois toujours assez récentes de la perspective, ce docteur en sagesse académique, qui, à cette même époque, pose les bases de la pensée moderne, substitue à la manière discursive des Primitifs le principe de concentration qui est le fondement de l'art classique. Le tableau ne nous est plus présenté comme un agrégat presque fortuit de détails et d'épisodes. C'est un organisme dont tous les éléments, lignes et couleurs, ombres et lumières, composent un subtil entrelacs convergeant vers un noyau spirituel, voire sensuel. Dans *Mona Lisa*, Léonard de Vinci dépeint la quintessence de l'univers et de la femme, éternelle idée de l'homme et symbole de la beauté parfaite auquel il aspire. La nature est évoquée ici par un magicien dans tout son mystère et sa puissance. Derrière le charmant visage, calme, derrière le front, juvénile et pourtant méditatif, apparaissent des montagnes, des glaciers, de l'eau et des rochers. Dans cette très petite portion de surface peinte, se dévoile une vaste révélation, à côté de l'éternel féminin, de notre planète, notre mère la Terre. Léonard de Vinci ne se préoccupe pas de l'aspect extérieur des objets, mais bien de leur signification intérieure et spirituelle.

Léonard de Vinci,
Portrait de Cecilia Galleriani, dit *La Dame à l'hermine*, 1483-1490.
Huile sur panneau de bois, 54 x 39 cm.
Musée Czartoryski, Cracovie.

Léonard de Vinci,
Mona Lisa ou *La Joconde*,
vers 1503-1506.
Huile sur panneau de peuplier,
77 x 53 cm.
Musée du Louvre, Paris.


LEONARD D'AWINCI




1500
AD
Albertus Durerus Noricus
ipsum me propriis sic effin
gebam coloribus aetatis
anno XXVIII.

Albrecht Dürer (né à Nuremberg en 1471, mort à Nuremberg en 1528)

Dürer est le plus grand artiste allemand et le plus représentatif de l'esprit germanique. Comme Léonard, il est très versé dans les sciences et les mathématiques, et son don pour le dessin est extraordinaire. Il est plus réputé pour ses gravures sur bois et sur cuivre que pour ses peintures.

Dans les deux pourtant, l'adresse de la main est au service de l'observation la plus minutieuse et de la structure de la forme. Dürer ne posséde cependant pas la sensibilité de Léonard pour la beauté abstraite et la grâce idéale ; au lieu de cela, il est habité par une profonde gravité, et une inventivité plus dramatique. Dürer admire beaucoup Luther et, dans son Œuvre, on retrouve les aspects les plus puissants de la doctrine du réformateur. Nuremberg, sa ville natale, est devenue le point névralgique de l'impression en Europe et le principal distributeur de livres du continent. Par conséquent, l'art de la gravure sur bois et sur cuivre est très encouragé. Dürer sait tirer tous les avantages de cette situation. La Renaissance en Allemagne est un mouvement plus moral et intellectuel qu'artistique. Albrecht Dürer demeure aussi profondément germanique que l'est, avec son sens tumultueux du tragique, son contemporain Mathias Grünewald, un visionnaire fantastique, hostile à toutes les séductions italiennes. Comme Léonard, Dürer se situe aux confins entre deux mondes, celui de l'ère gothique et celui de l'âge moderne, et à la frontière entre deux formes d'art, étant graveur et dessinateur plus que peintre.



Raphaël (Raffaello Sanzio) (né à Urbino en 1483, mort à Rome en 1520)

Raphaël est l'artiste moderne qui ressemble le plus à Phidias. Les Grecs eux-mêmes disent que ce dernier n'a rien inventé, mais qu'il a porté toutes les formes d'art créées par ses prédécesseurs à un tel degré de perfection, qu'il atteint l'harmonie pure et parfaite. Cette expression « harmonie pure et parfaite » exprime, en réalité, mieux que toute autre ce que Raphaël apporte à l'art italien. Au Pérugin, il emprunte les grâces plutôt fragiles et la douce limpidité de l'école ombrienne qui s'éteint avec lui. A Florence, il acquiert force et assurance, et fonde un style basé sur la synthèse des enseignements de Léonard et de Michel-Ange. Ses compositions sur le thème traditionnel de la Vierge et de l'Enfant semblent extrêmement novatrices à ses contemporains car nul avant lui n'a traité ce sujet sacré avec la poésie d'une idylle familière, avec un tel air d'éternelle jeunesse, cette douce limpidité, n'excluant ni l'amplitude ni la majesté de la conception. Il mérite plus de considération encore pour la composition et la réalisation des fresques avec lesquelles, dès 1509, il orne les Stanze et les Loggie du Vatican. Le sublime, auquel Michel-Ange parvient par son ardeur et sa passion, Raphaël l'atteint par un équilibre souverain entre intelligence et sensibilité. L'un de ses chefs-d'œuvre, *L'Ecole d'Athènes*, est un monde autonome créé par un génie.

Albrecht Dürer,
Autoportrait à la pelisse, 1500.
Huile sur panneau de tilleul,
67,1 x 48,9 cm.
Alte Pinakothek, Munich.

Albrecht Dürer,
Les Quatre Apôtres (diptyque, panneau gauche), 1526.
Huile sur panneau de bois, 215 x 76 cm.
Alte Pinakothek, Munich.



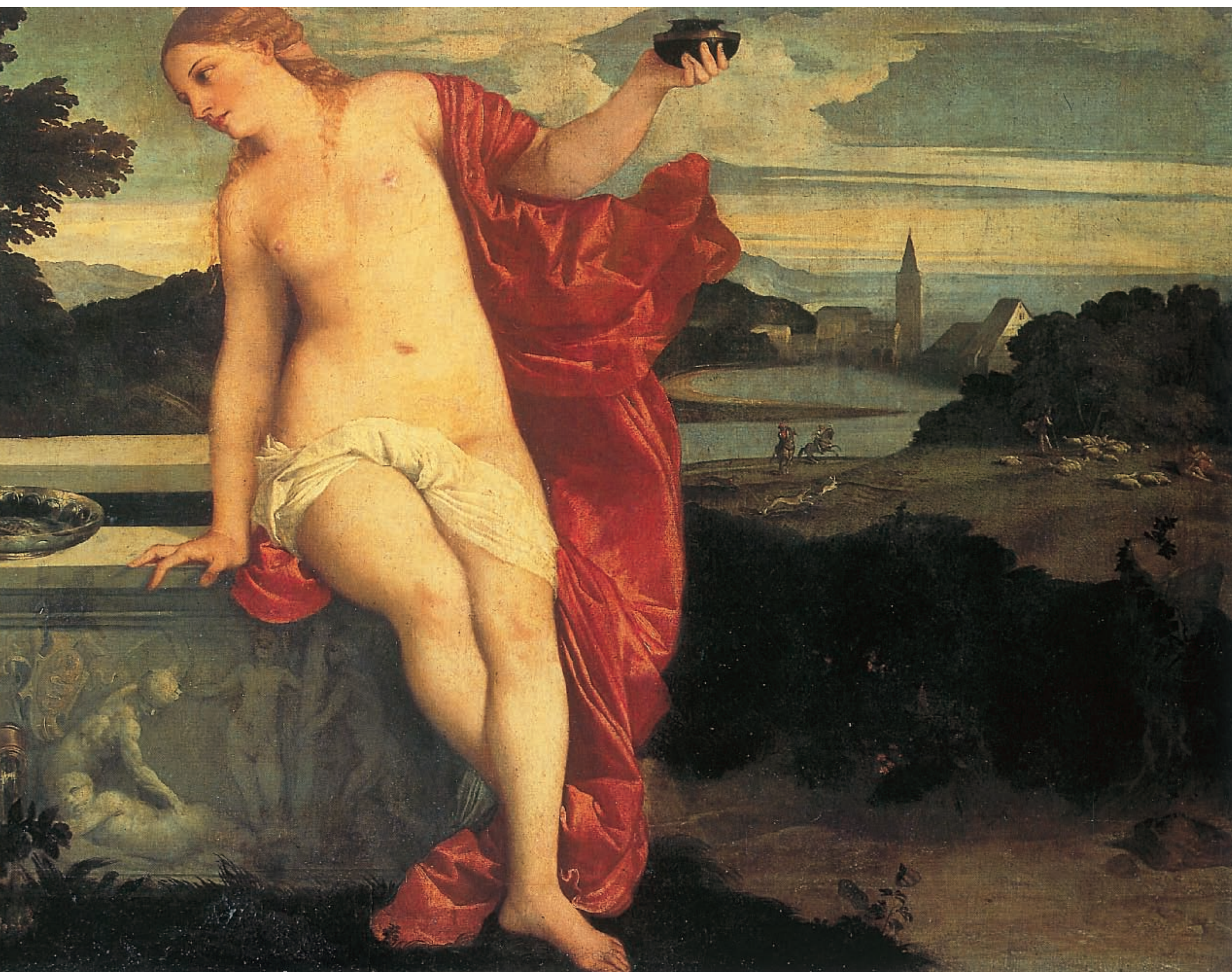




Raphaël (Raffaello Sanzio),
L'Ecole d'Athènes, vers 1510-1511.
Fresque, largeur à la base : 770 cm.
Stanza della Segnatura, Vatican.

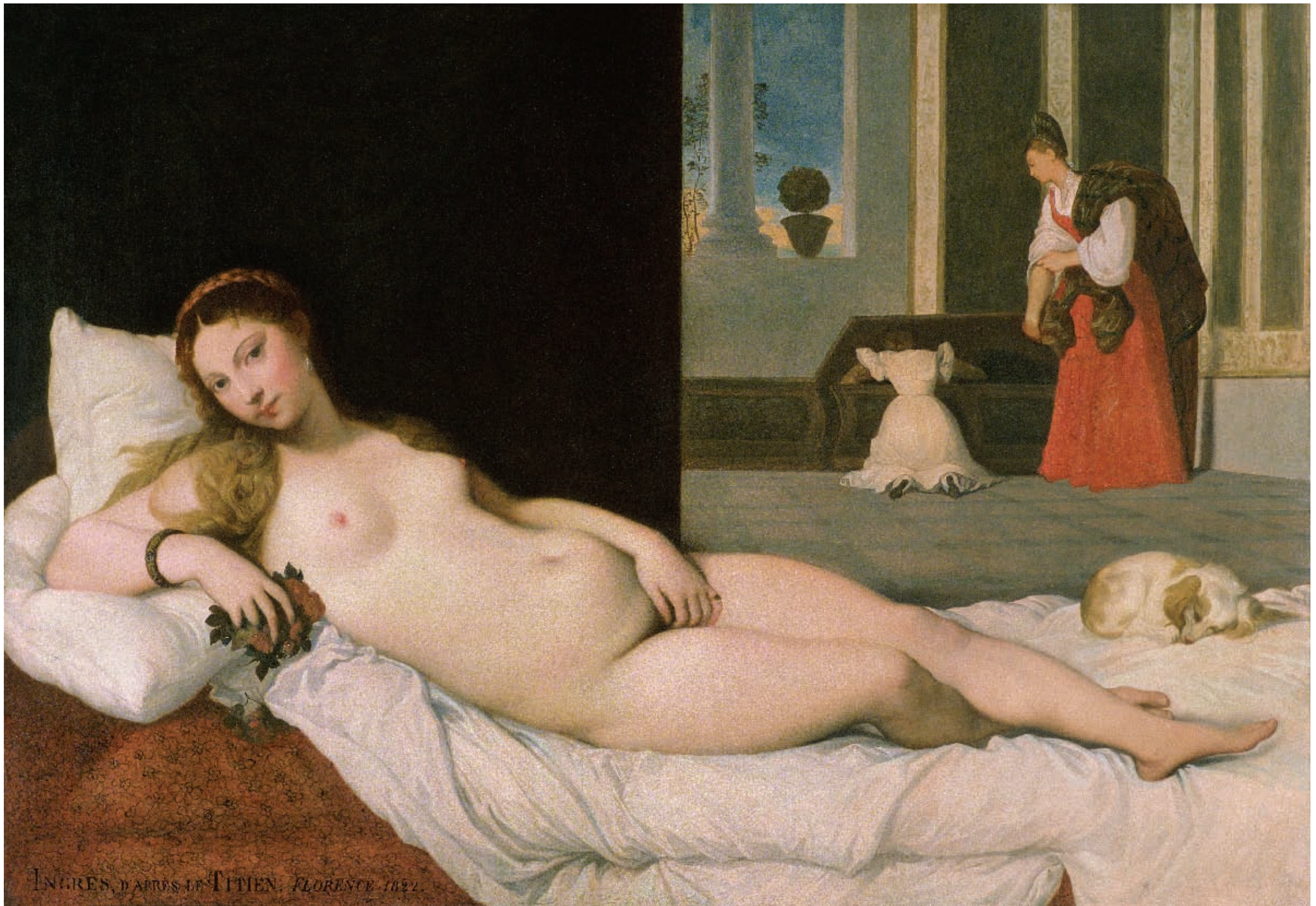
Titien (Tiziano Vecellio) (né à Pieve di Cadore en 1488, mort à Venise en 1576)

Titien est à la fois génial et chanceux, cheminant, serein et solitaire, à travers sa longue existence de faste et de splendeur. Les détails du début de sa vie sont assez incertains. Il est issu d'une vieille famille, né à Pieve dans la région montagneuse de Cadore. Lorsqu'il a onze ans, on l'envoit à Venise, où il devient l'élève de Gentile Bellini, puis de son frère, Giovanni Bellini. Par la suite, il travaille avec le grand artiste Giorgione. Il réalise d'importantes fresques à Venise et Padoue, et des commandes en France pour François Ier (1494-1547), et en Espagne pour Charles Quint (1500-1558). Titien se rend à Rome pour satisfaire des commandes que lui a passées le pape Paul III (1534-1549),



puis en Espagne pour travailler exclusivement pour le roi Philippe II (1527-1598). Aucune vie d'artiste n'a jamais été aussi entièrement et durablement superbe, et il en va de même du caractère de son Œuvre. Il excelle dans l'art du portrait, du paysage, et dans la représentation de sujets religieux et mythologiques. C'est un artiste aux dons universels, un génie polyvalent, constant, serein et digne. Les beautés étendues de Titien, qu'elles s'appellent Vénus ou Danaé, comptent parmi les plus originales créations de l'école vénitienne et, en particulier, de ses grands maîtres, dont il fait partie avec Giorgione. Elles diffèrent radicalement des nus florentins, généralement en pied, ressemblant parfois, par la précision extrême de leurs contours, aux œuvres précieuses d'un orfèvre ou encore au somptueux marbre d'un sculpteur.

Titien (**Vecellio Tiziano**),
Amour sacré et Amour profane,
vers 1514.
Huile sur toile, 118 x 279 cm.
Galleria Borghese, Rome.



Corrège (Antonio Allegri) (né à Corregio en 1490, mort à Corregio en 1534)

Corrège fonde l'école Renaissance de Parme, mais on sait très peu de choses sur lui. Né à Correggio, près de Parme, c'est une épidémie de peste qui oblige sa famille à s'installer à Mantoue, où le jeune peintre a l'occasion d'étudier les tableaux de Mantegna. En 1514, il retourne à Parme, où ses talents sont amplement reconnus, culminant dans cette merveilleuse création d'ombre et de lumière. Toutefois, sa vie n'est pas sans embûches, car les décorations qu'il réalise pour la coupole de la cathédrale sont sévèrement critiquées. Que ce soit à cause des problèmes engendrés par l'histoire de la cathédrale ou de la dépression qu'entraîne la mort de sa jeune épouse, indifférent à la gloire et à la fortune il se retire dans l'obscurité relative de son village natal. Là, il se consacre pendant quatre ans à la peinture de sujets mythologiques : des scènes dépeignant des êtres fabuleux retirés du monde réel, et vivant dans une Arcadie dorée. Son Œuvre préfigure le maniérisme et le style baroque.

Corrège (**Antonio Allegri**),
Jupiter et Io, vers 1530.
Huile sur toile, 163,5 x 74 cm.
Kunsthistorisches Museum, Vienne.

Corrège (**Antonio Allegri**),
L'Enlèvement de Ganymède, 1531.
Huile sur toile, 163,5 x 70 cm.
Galleria Nazionale, Parme.

Titien (**Vecellio Tiziano**),
La Vénus d'Urbino, 1538.
Huile sur toile, 119 x 165 cm.
Musée des Offices, Florence.



Hans Holbein le Jeune (né à Augsburg en 1497, mort à Londres en 1543)

Le génie de Holbein s'épanouit très tôt. Sa ville natale d'Augsburg, la ville commerçante la plus riche d'Allemagne, est située sur le grand axe reliant l'Italie au Nord de l'Europe. Son père, Hans Holbein l'Ancien, est lui-même un peintre de mérite, et le prend dans son atelier. En 1515, Holbein s'installe à Bâle. Envoyé à Londres avec une lettre d'introduction pour Sir Thomas More, le chancelier du roi, il arrive à peu près au moment du blocus de 1526. Là, il peint des portraits de nombreux hommes influents de l'époque, et réalise des dessins pour un tableau de la famille de son bienfaiteur. Il devient bientôt le célèbre portraitiste de la Renaissance nordique au service des figures contemporaines. De façon tout à fait typique, son travail inclut d'étonnants détails comme des reflets naturels à travers le verre ou la trame enchevêtrée des élégantes tapisseries. En 1531, Holbein retourne en Angleterre. En 1536, remarqué par Henri VIII, Holbein devient le peintre officiel de la cour, position qu'il conservera jusqu'à sa mort.

Hans Holbein le Jeune,
Jean de Dinteville et Georges de Selve (*Les Ambassadeurs français à la cour d'Angleterre*), 1533.
Huile sur panneau de chêne,
207 x 209,5 cm.
The National Gallery, Londres.

Hans Holbein le Jeune,
Portrait d'Henri VIII, 1539-1540.
Galleria Nazionale, Rome.


NO · ÆTATIS ·
· SVÆ · XLIX ·





Pieter Bruegel, l'Ancien (né près de Breda en 1525, mort à Bruxelles en 1569)

Pieter Bruegel est le premier membre important d'une famille d'artistes, actifs durant quatre générations. D'abord dessinateur avant de devenir peintre, il peint des thèmes religieux, comme la *Tour de Babel*, avec des couleurs extrêmement vives. Influencé par Jérôme Bosch, il s'attèle à de vastes scènes complexes décrivant la vie paysanne et des allégories bibliques ou spirituelles, souvent peuplées de sujets plongés dans des actions très variées. Pourtant, ces scènes ont en commun une intégrité informelle et un certain humour. A travers son Œuvre, il introduit un nouvel esprit d'humanité. Ami des humanistes, Bruegel compose de véritables paysages philosophiques au cœur desquels l'Homme accepte passivement son destin, prisonnier du temps qui passe.

Pieter Bruegel l'Ancien,
Repas de noces, vers 1568.
Huile sur bois, 114 x 164 cm.
Kunsthistorisches Museum, Vienne.

Véronèse (Paolo Caliari) (né à Vérone en 1528, mort à Venise en 1588)

Véronèse est l'un des grands maîtres de la Renaissance tardive de Venise avec Titien et le Tintoret, les trois formant une sorte de triumvirat. Paolo Caliari est appelé Véronèse d'après sa ville natale de Vérone. Il est connu pour ses œuvres aux couleurs sublimes et pour les ornements illusionnistes de ses fresques, comme de ses huiles. Ses vastes représentations de faits bibliques, exécutées pour les réfectoires de couvents de Venise et de Vérone, sont particulièrement acclamées (comme *Les Noces de Cana*). Il peint également de nombreux portraits, des retables et des tableaux historiques et mythologiques. Il dirige un atelier familial qui continue de fonctionner après sa mort. Bien qu'ayant extrêmement bien réussi, son influence immédiate est limitée. Toutefois, par son traitement de la couleur et de la perspective, Véronèse est un exemple aussi bien pour le maître baroque flamand, Pieter Paul Rubens, que pour les peintres vénitiens du XVIIIe siècle, en particulier Tiepolo.



Véronèse (Paolo Caliari),
Les Noces de Cana, vers 1562-1563.
Huile sur toile, 677 x 994 cm.
Musée du Louvre, Paris.





La Sculpture

Lorenzo Ghiberti (né à Florence vers 1378, mort à Florence en 1455)

Le sculpteur italien Lorenzo Ghiberti apprend le métier d'orfèvre auprès de son père Ugoccione et de son beau-père Bartoluccio. Pendant la première période de sa carrière, Ghiberti est surtout connu comme peintre de fresques et la fresque qu'il réalise dans le palais du prince Pandolfo Malatesta, à Rimini, est une œuvre de grande valeur.

Apprenant qu'un concours est organisé pour l'attribution de la deuxième porte en bronze du baptistère, Ghiberti revient à Florence. Le sujet imposé est le sacrifice d'Isaac et les projets des artistes doivent, en même temps, cadrer avec la première porte en bronze réalisée une centaine d'années plus tôt par Andrea Pisano. Ils sont six artistes italiens à remettre leur travail. Déclaré le meilleur, Ghiberti consacrera ensuite 20 années à la réalisation de la première de ses deux portes du baptistère.

Ghiberti aborde sa tâche avec une profonde ferveur religieuse et aspire à un idéal poétique que l'on ne trouve pas dans les travaux de Donatello. L'admiration que suscite sa première porte du baptistère est telle que les corporations florentines n'hésitent pas à lui confier la troisième, dont le sujet est également emprunté à l'Ancien Testament. Les Florentins sont très fiers de ces grandes œuvres qui brillent certainement encore de l'éclat de la dorure initiale quand Michel-Ange les déclare dignes d'être proclamées « portes du paradis ». Outre les portes du baptistère, on peut citer, parmi les œuvres conservées de Ghiberti, les statues exceptionnelles de saint Jean-Baptiste, saint Matthieu et saint Etienne de l'église Or San Michele. L'artiste meurt à l'âge de soixante-dix-sept ans.

Nous en savons aujourd'hui plus sur les idées théoriques de Ghiberti concernant l'art que n'en savaient la plupart de ses contemporains. Il a laissé des *Commentaires* qui nous révèlent, outre ses idées sur l'art, beaucoup de choses sur son caractère et ses convictions personnelles. Chacune des pages illustre la profonde religiosité dont sont empreints sa vie et son travail. Il n'aspire pas seulement à proclamer les vérités de la foi chrétienne dans ses œuvres, mais y voit aussi une parenté avec les statues grecques classiques qui, selon lui, sont l'expression des plus hautes qualités intellectuelles et morales de la nature humaine.



Lorenzo Ghiberti,
Le Sacrifice d'Isaac, 1401-1402.
Bronze, 45 x 38 cm.
Museo Nazionale del Bargello, Florence.

Lorenzo Ghiberti,
Saint Jean-Baptiste, 1412-1416.
Bronze, h : 254 cm.
Orsanmichele, Florence.



Lorenzo Ghiberti,
Histoire de Caïn et Abel
(panneau original des *Portes du Paradis*,
baptistère de Florence), 1425-1437.
Bronze doré, 79,5 x 79,5 cm.
Museo dell'Opera del Duomo, Florence.



Donatello,
Banquet d'Hérode (fonts baptismaux),
vers 1425.
Bronze doré, 60 x 60 cm.
Baptistère, Sienne.



Donatello,
Saint Marc, 1411.
Marbre, h : 236 cm.
Orsanmichele, Florence.

Donatello,
Marie-Madeleine, vers 1455.
Bois, h : 188 cm.
Museo Nazionale del Bargello, Florence.

Donatello,
Habacuc « Il Zuccone », 1425-1427.
Marbre, h : 195 cm.
Museo dell'Opera del Duomo, Florence.

Donatello (né à Florence vers 1386, mort à Florence en 1466)

Ce sculpteur florentin reçoit d'abord une formation d'orfèvre et travaille quelques temps dans l'atelier de Ghiberti. Il est trop jeune pour participer au concours des portes du baptistère en 1402. Mais, lorsque Brunelleschi, battu et déçu, quitte Florence pour étudier les vestiges de l'art antique à Rome, Donatello le suit. A cette époque, Brunelleschi relève les dimensions de la coupole du Panthéon qui lui serviront à ériger le dôme de Santa Maria dei Fiore à Florence, pendant que Donatello étudie les formes et ornements classiques. Ces deux maîtres deviendront, chacun dans leur domaine respectif, d'éminents penseurs de l'art du XVe siècle.

Vers 1405, Donatello se retrouve à Florence où on lui confie les importantes commandes que sont un *David* en marbre et la monumentale statue assise de *Jean l'Evangéliste.* Puis, on le retrouve au travail à l'église Or San Michele où, entre 1412 et 1415, Donatello réalise les statues de *Saint Pierre*, *Saint Georges* et *Saint Marc.*

Entre l'achèvement des niches de Or San Michele et son second voyage à Rome en 1443, Donatello sculpte surtout des statues destinées au campanile et au dôme de Florence. Parmi elles, *Jean l'Evangéliste*, le *Prophète Habacuc* appelé *« il Zuccone »* (le chauve) et le *Prophète Jérémie.*

A cette époque, Donatello réalise, en outre, quelques sculptures pour les fonts baptismaux de l'église San Giovanni de Sienne commencés en 1416 par Jacopo della Quercia et ses ouvriers. Son bas-relief du *Banquet d'Hérode* montre déjà toute sa force narrative dramatique et sa capacité à exprimer la profondeur d'un espace en variant de la ronde-bosse au subtile *stiacciato.*

En mai 1434, revenu à Florence, Donatello signe aussitôt le contrat pour le jubé en marbre destiné à la façade de la cathédrale de Prato : il s'agit d'une danse presque bachique d'angelots à demi-nus qui annonce l'*Amor-Attis* du Dôme de Florence auquel il travaille par intermittence entre 1433 et 1440.

Mais la plus belle réussite de la « période classique » de Donatello est son *David* en bronze, première statue nue de la Renaissance. Bien proportionnée, magnifiquement équilibrée, sa forme épurée réfère à l'art grec et revendique un réalisme qui ne recherche pas de proportions idéales.

En 1443, Donatello est invité à Padoue pour prendre en main la décoration du maître-autel de Sant'Antonio. Cette année-là, alors que le célèbre condottiere Erasmo de Narni, surnommé Gattamelata vient de mourir, Donatello, désireux de lui rendre hommage par une statue équestre, passera dix ans à Padoue à accomplir cette dernière commande ainsi que les reliefs et statues d'autel. La statue achevée est une œuvre puissante et majestueuse dans sa sérénité. Donatello terminera ses jours à Florence.







Andrea del Verrocchio (Andrea di Francesco de Cioni) (né à Florence vers 1435, mort à Venise en 1488)

Orfèvre, sculpteur et peintre, Andrea del Verrocchio tient son nom de l'orfèvre Giuliano Verrocchio, son maître. Mis-à-part ses œuvres, on ne sait que peu de choses de sa vie. Il est surtout connu comme peintre pour avoir eu, plusieurs années, Léonard de Vinci et Lorenzo di Credi comme élèves et assistants dans son atelier *(bottega)*. Une seule peinture conservée peut être attribuée avec certitude à Verrocchio, il s'agit du célèbre *Baptême du Christ*.



L'une de ses premières œuvres plastiques est le beau médaillon de la Vierge en marbre qui surmonte le tombeau de Leonardo Bruni de Arezzo dans l'église Santa Croce à Florence. En 1476, Verrocchio modèle et coule un beau bronze de *David*, mais trop réaliste. L'année suivante, il achève un des reliefs du grandiose baldaquin de l'autel du baptistère florentin, représentant notamment la décapitation de Jean-Baptiste. Entre 1478 et 1483, il travaille sur le groupe en bronze de *Thomas l'Incrédule* qui se trouve dans une des niches à l'extérieur de Or San Michele. Le plus grand chef-d'œuvre de l'artiste est le *Colleone*, statue équestre monumentale du général vénitien Bartolomeo Colleoni érigée sur le Campo di Santi Giovanni e Paolo à Venise. Verrocchio a en reçu la commande en 1749, mais ne termine son modèle que l'année de sa mort. Malgré son souhait d'en voir confier le coulage à son élève Lorenzo di Credi, le sénat vénitien préfèrera en charger Alessandro Leopardi. La statue sera finalement inaugurée en 1506. Cette statue équestre est peut-être la plus sublime au monde, surpassant, d'un certain point de vue, la statue en bronze de Marc-Aurèle et égalant le Gattamelata de Donatello à Padoue. Le cheval y est magnifique de noblesse et de fougue ; le grand général, en toute décontraction, allie une parfaite assiette à une aisance et assurance absolues, tout cela révèle le grand talent du sculpteur.

Selon Vasari, Verrocchio a été l'un des premiers artistes à avoir travaillé sur des moulages de vivants et de morts. Il s'avère aujourd'hui être le plus grand sculpteur entre Donatello et Michel-Ange.

Donatello,
Statue équestre de Gattamelata (*Condottiere Erasmo da Narni*), 1446-1451.
Bronze, 340 x 390 cm.
Piazza del Santo, Padoue.

Andrea del Verrocchio (**Andrea di Francesco de Cioni**),
Statue équestre de Bartolomeo Colleoni, dit le *Colleone*, 1480-1495.
Bronze, h : 396 cm.
Campo SS. Giovanni e Paolo, Venise.



Veit Stoss (né à Horb vers 1450, mort à Nuremberg en 1533)

Veit Stoss,
Retable de Sainte-Marie (panneau central *: Mort de la Vierge* et *Christ recevant la Vierge)*, 1477-1489.
Bois de tilleul, 16 x 11 m.
Sainte-Marie, Cracovie.

Tilman Riemenschneider,
Evêque assis, 1495.
Bois de tilleul, 90,2 x 35,6 x 14,9 cm.
The Cloisters Museum, New York.

L'artiste allemand Veit Stoss est considéré, avec Tilman Riemenschneider, comme le plus grand sculpteur sur bois de son époque. Stoss part pour Cracovie en 1477 où il travaille jusqu'à la fin du siècle. Là, il sculpte le retable de l'église Notre-Dame. A la mort du roi Casimir IV en 1492, c'est Stoss qui réalise sa tombe en marbre rouge. On lui attribue généralement, la même année, la tombe en marbre de l'archevêque Zbigniew Ollsnicki à la cathédrale de Gniezno. En 1496, Stoss revient à Nuremberg où il travaille à de nombreux retables. Sa sculpture la plus connue est celle de l'*Assomption de la Vierge* réalisée en 1518 pour l'église Saint-Laurent de Nuremberg. Cette statue monumentale sculptée est suspendue au-dessus de l'autel.

Tilman Riemenschneider (né à Heiligenstadt vers 1460, mort à Würzburg en 1531)



Malgré le fait qu'il ait vécu et travaillé à l'époque de la Renaissance italienne, le sculpteur allemand Tilman Riemenschneider est resté fondamentalement un artiste médiéval adepte du gothique tardif, indifférent aux innovations transalpines.

A ses débuts, Riemenschneider travaille le matériau relativement tendre qu'est l'albâtre. Par la suite, il utilise aussi bien la pierre que le bois. Il est surtout admiré pour ses sculptures sur bois et la représentation quasi en filigrane des détails superficiels et des textures. L'artiste se montre toujours plus intéressé par un réalisme apparent que par l'exactitude anatomique de ses contemporains italiens. Les plis complexes et anguleux de ses étoffes possèdent leur propre expressivité et recouvrent le corps plus qu'ils ne le dévoilent.

Riemenschneider est un sculpteur talentueux et productif qui emploie jusqu'à 40 ouvriers dans son atelier. En raison des changements de goût, des incendies et des guerres, une grande partie de ses œuvres ont disparu, ont été endommagées ou transformées. C'est peut-être dans le retable de l'église Saint-Jacques de Rothenburg, réalisé entre 1501 et 1505, que son talent s'exprime le mieux.

Après avoir effectué son apprentissage à Ulm auprès de Michel Erhart, Riemenschneider s'établit dans la riche ville de Würzburg où il vivra jusqu'à sa mort. Citoyen reconnu et considéré, Riemenschneider devient membre du conseil communal et du chapitre de la cathédrale. En 1505, il fait partie de la délégation du conseil de la ville chargée d'accueillir l'empereur Maximilien Ier aux portes de la ville. Tout cela change dans les années 1520, pendant la guerre des Paysans, quand Riemenschneider se range aux côtés de ces derniers contre l'évêque et seigneur de la ville de Würzburg. La rébellion est réprimée, Riemenschneider arrêté et condamné à une lourde amende, voire probablement torturé. Bien qu'il n'existe pas de preuve concernant la légende selon laquelle il aurait été amputé de sa main droite, il semble, toutefois, ne plus exécuter que quelques travaux au cours des six dernières années de sa vie.

Michel-Ange (Michelangelo Buonarroti) (né à Caprese en 1475, mort à Rome en 1565)

Le nom de « Michel-Ange » est aujourd'hui presque synonyme de « génie ». D'une part, parce que l'artiste a été à la fois un sculpteur, peintre, architecte, ingénieur militaire et même un poète hors norme et que, d'autre part, il a littéralement incarné l'humanisme.

Fils d'un fonctionnaire florentin de la petite noblesse, Michel-Ange est envoyé pour son éducation chez Francesco d'Urbino, lequel lui ouvre les yeux sur la beauté de l'art de la Renaissance. Puis, il entre comme « apprenti ou domestique » dans l'atelier (*bottega*) de Ghirlandaio.

Grâce à Ghirlandaio, Michel-Ange fait la connaissance de Laurent de Médicis le « Magnifique ». Ce mécène des arts et des lettres a fondé, en son propre palais, une école d'art dirigée par Bertoldo, un élève de Donatello. Par le biais de cette école, Michel-Ange fait plus amplement connaissance avec la famille des Médicis dont la magnifique collection de sculptures l'impressionne beaucoup.

A l'âge de seize ans, Michel-Ange a déjà réalisé de nombreuses œuvres d'art, dont *Le Combat des Centaures et des Lapithes* qui fait allusion aux sarcophages de l'Antiquité, et la *Vierge à l'escalier*. Vers 1495, le cardinal Lorenzo di Pierfrancesco de Médicis l'invite à Rome. Voilà comment débute le premier séjour de Michel-Ange à Rome. Il lui permet d'approfondir son étude des merveilles antiques qu'il a déjà entrevues dans les jardins des Médicis. C'est à Rome qu'il réalise son *Bacchus* et achève sa *Pietà* en 1497, l'une de ses plus belles œuvres. Il s'agissait d'une commande de l'ambassadeur de France au Vatican pour le tombeau du roi Charles VIII. Cette sculpture qui orne aujourd'hui la basilique Saint-Pierre est la parfaite reproduction du sacrifice divin et de la beauté intérieure. Alors âgé de vingt-deux ans, Michel-Ange est en passe de devenir l'un des plus influents artistes de son temps et d'être surnommé le « divin ». Son génie a servi l'art, tirant parti de l'inspiration qu'il trouvait dans l'Antiquité classique pour idéaliser l'Homme. Le *David* en marbre, haut de 4,34 m et conservé aujourd'hui à l'Accademia de Florence, constitue l'apogée de l'Œuvre du jeune Michel-Ange. Les premiers croquis de ce chef-d'œuvre achevé en 1504 datent de 1501. Michel-Ange y rompt avec la tradition dans la mesure où il représente David sans la tête de Goliath entre les mains.

Le pape Pie III meurt en 1503, Jules II lui succède et convainc Michel-Ange de revenir à Rome. Là, il lui confie un tombeau somptueux qu'il se destine ainsi que d'autres monuments. Ce tombeau inspiré de l'Antiquité compte parmi les splendides travaux dans lesquels l'artiste cherche à rendre toute la puissance et la sensualité qui font du marbre la plus noble des pierres. Le tombeau de Jules II, finalement achevé en 1547, reflète la passion du pape pour l'Antiquité. En 1520, Michel-Ange reçoit la

Michel-Ange (Michelangelo Buonarroti),
Tombeau de Laurent de Médicis,
1525-1527.
Marbre.
Chapelle Médicis, San Lorenzo, Florence.

Michel-Ange (Michelangelo Buonarroti),
Pietà, 1498-1499.
Marbre, h : 174 cm.
Basilique Saint-Pierre, Vatican.

Michel-Ange (Michelangelo Buonarroti),
Pietà, 1547-1555.
Marbre, h : 226 cm.
Museo dell'Opera del Duomo, Florence.





commande de projet de chapelle mortuaire pour les Médicis. Ce joyau d'architecture contient les cendres de Giuliano et Laurent de Médicis, respectivement ducs de Nemours et d'Urbino. Dans l'ensemble, cette chapelle donne plus l'impression de représenter une scène informelle de la vie quotidienne que l'expression d'une profonde



piété. Ce qui démontre combien Michel-Ange est capable de maîtriser son tempérament rebelle pour parvenir à la vraie liberté artistique.

Sa vie durant, Michel-Ange a souffert de son perfectionnisme lié à son immense confiance en soi et son extraordinaire opiniâtreté.



Benvenuto Cellini (né à Florence en 1500, mort à Florence en 1571)

L'artiste italien – médailleur et sculpteur – Benvenuto Cellini est le troisième enfant du musicien et fabricant d'instruments de musique Giovanni Cellini. A l'âge de quinze ans, son père l'autorise de mauvais gré à entrer en apprentissage chez un orfèvre. Lorsqu'il est exilé à Sienne pendant six mois pour avoir participé à des bagarres, Cellini s'est déjà fait un nom dans sa ville natale. A Sienne, il travaille aussi pour un orfèvre. De là, il part pour Bologne où il continue à se perfectionner en orfèvrerie. Après un séjour à Pise interrompu par deux intermèdes à Florence, il se rend à Rome ; il a alors dix-neuf ans. Il y fait ses premiers essais d'orfèvre indépendant : un coffret en argent, suivi de deux bougeoirs en argent et plus tard d'un vase destiné à l'évêque de Salamanque ; ce dernier le présente au pape Clément II. Pendant le sac de Rome (sacco di Roma) en 1527, Cellini, par son courage, mérite de la reconnaissance du pape, ce qui lui vaut de le réconcilier avec le magistrat florentin. Il revient peu après dans sa ville natale. Là, il se consacre avec beaucoup d'énergie à la fabrication de médailles. Parmi ses principales œuvres, *Hercule et le Lion de Némée* en or martelé et *Atlas portant la sphère céleste* en or ciselé. De Florence, il se rend à la cour du duc de Mantoue, revient à Florence, puis à Rome où il ne fabrique pas seulement des bijoux mais aussi des coins pour des médailles privées et la monnaie papale.

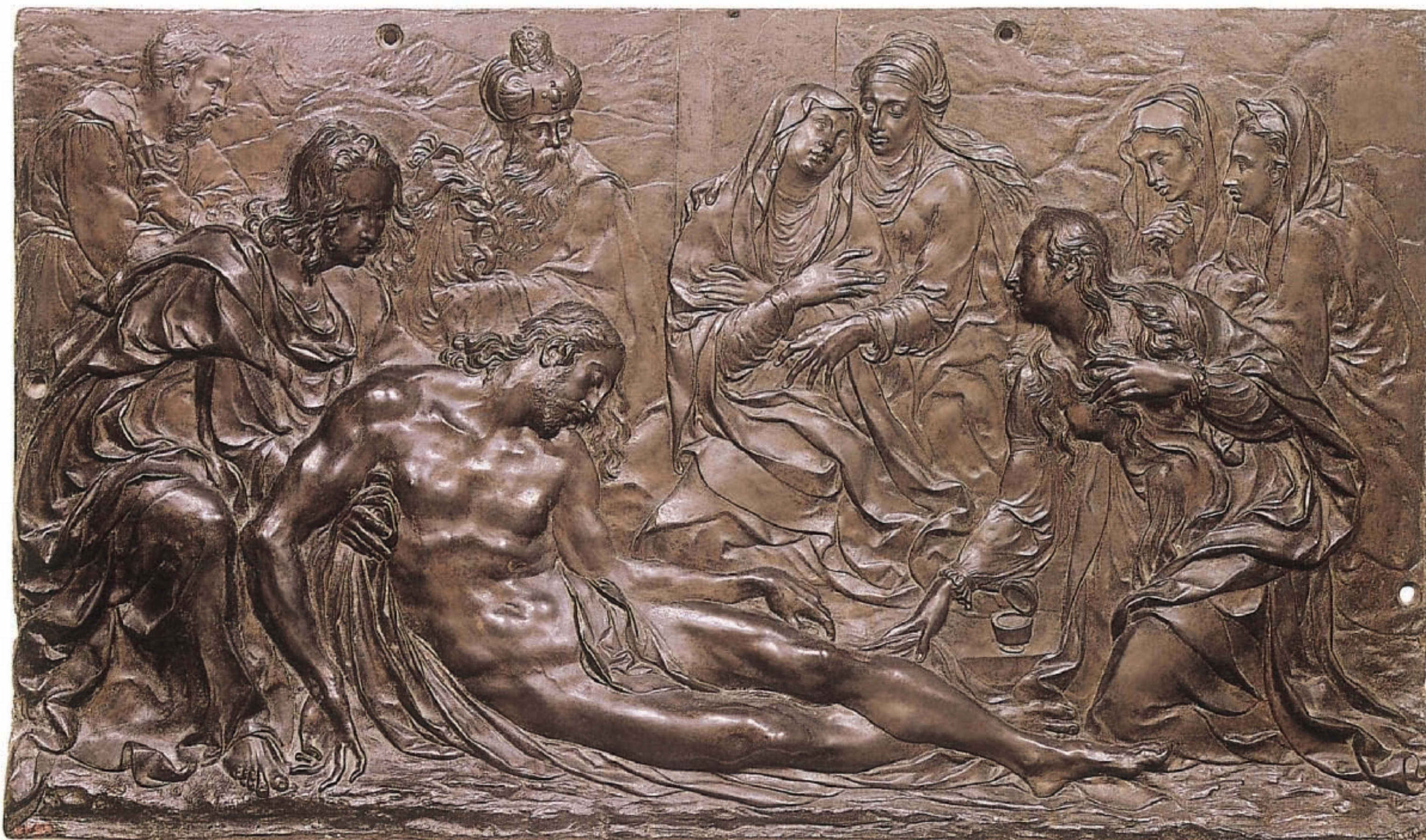
Cellini travaille de 1540 à 1545 à la cour du roi François Ier de France à Fontainebleau et à Paris où il réalise sa célèbre salière en or et émaux. Mais les intrigues des favoris du roi le contraignent à rentrer à Florence après cinq années de travail. Là, il se consacre à des œuvres d'art et doit régler de nombreux différents avec Vaccio Bandinelli, un sculpteur au mauvais caractère. A l'occasion de la guerre contre Sienne, Cellini se voit confier les fortifications de sa ville natale. Alors qu'il est assez mesquinement traité par la cour ducale, ses imposants travaux lui procurent un prestige croissant parmi ses concitoyens. Il meurt à Florence en 1571, célibataire et sans descendant. On lui célèbrera de grandes obsèques en l'église Annunziata.

Mis-à-part les travaux en or et en argent qui lui sont attribués, Cellini est l'auteur de plusieurs grandes sculptures, la plus grande étant le groupe en bronze de *Persée tenant la tête de Méduse*. Cette œuvre commandée, par le duc Côme de Médicis, occupe aujourd'hui la loggia dei Lanzi à Florence. Cette représentation de la puissance du génie associée à l'attrait d'une terrible beauté est l'une des réalisations les plus typiques et inoubliables de la Renaissance italienne. Le coulage de cette grande sculpture a beaucoup coûté à Cellini et l'Italie entière s'est réjouie de son achèvement.



Benvenuto Cellini,
Salière de François Ier, 1540-1543.
Ebène, or partiellement émaillé,
26 x 33,5 cm.
Kunsthistorisches Museum, Vienne.

Benvenuto Cellini,
Persée, 1545-1554.
Bronze, h : 32 cm.
Loggia dei Lanzi, Florence.



Germain Pilon (né à Paris vers 1525, mort à Paris en 1590)

Germain Pilon,
La Déploration du Christ, 1580-1585.
Bronze, 47 x 82 cm.
Musée du Louvre, Paris.

Germain Pilon,
Vierge de douleur, 1585.
Terre cuite, 159 x 119 x 81 cm.
Musée du Louvre, Paris.

Sculpteur français, Germain Pilon travaille avec son père, également sculpteur, à l'abbaye de Solesmes, avant de revenir à Paris vers 1550. Charles IX le nomme bientôt surveillant des monnaies. Ses travaux sont nombreux et d'un style grandiose. Sa plus ancienne œuvre célèbre est le tombeau de Henri II et Catherine de Médicis dans la basilique Saint-Denis auquel il travaille de 1564 à 1583. C'est aussi à lui que l'on doit le groupe des *Trois Grâces* conservé aujourd'hui au Louvre. A l'origine, celles-ci portaient sur la tête l'urne contenant le cœur d'Henri II. Beaucoup des œuvres de Pilon ont disparu. De nombreux auteurs le citent cependant parmi les artistes de la grande école de la Renaissance française, même si ses œuvres se distinguent de celles de Jean Goujon par une grâce indolente qui annonce déjà une certaine décadence.





Giambologna (**Jean Bologne** ou **Boulogne**),
L'Enlèvement des Sabines, 1581-1583.
Marbre, h : 410 cm.
Loggia dei Lanzi, Florence.

Giambologna (**Jean Bologne** ou **Boulogne**),
Mercure, 1564-1580.
Bronze, h : 180 cm.
Museo Nazionale del Bargello, Florence.

Jean Goujon,
Cariatide, 1550-1551.
Pierre.
Musée du Louvre, Paris.

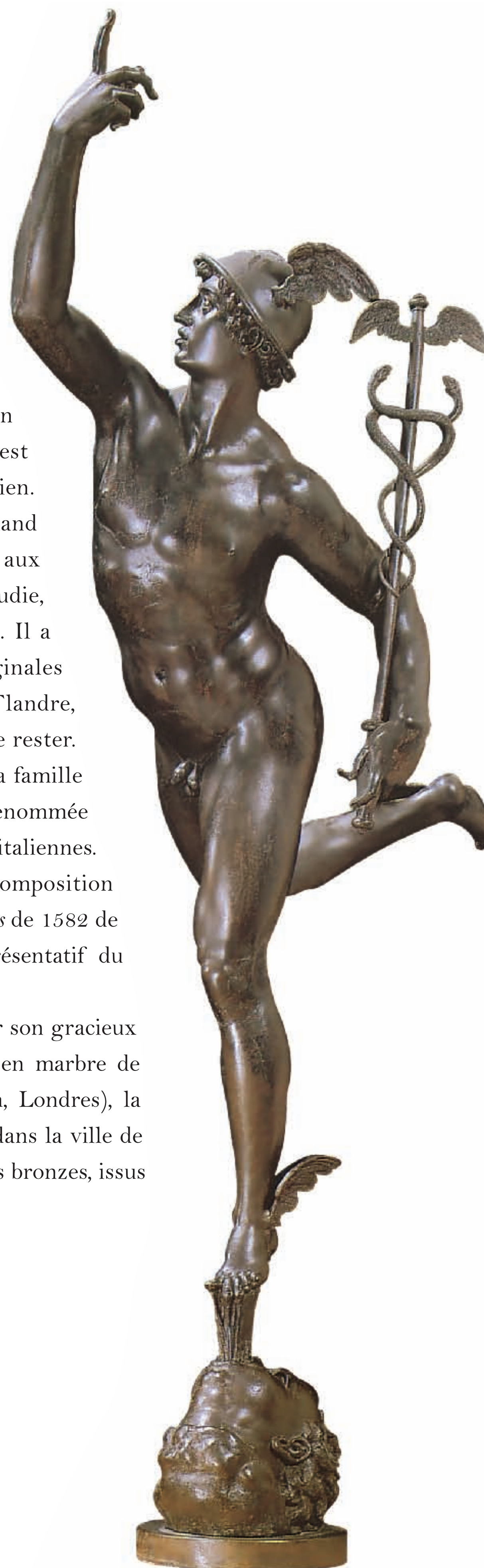
Anonyme,
Fontaine de Diane (*Diane d'Anet*),
milieu du XVIe siècle.
Marbre, 211 x 258 x 134 cm.
Musée du Louvre, Paris.

Giambologna (Jean Bologne ou Boulogne) (né à Douai en 1529, mort à Florence en 1608)

Dans la période entre Michel-Ange et le Bernin, Giambologna est le sculpteur italien ayant été le plus admiré et applaudi. Rien dans ses œuvres ne renvoie à ses racines septentrionales. Il est certainement le sculpteur le plus typique du maniérisme italien. Giambologna fait son apprentissage auprès du sculpteur flamand Jacques Du Brœucq qui, pour avoir parcouru l'Italie, est ouvert aux influences italiennes. Giambologna part aussi à Rome où il étudie, pendant deux ans, les œuvres et idées de la haute Renaissance. Il a également l'occasion d'étudier les sculptures antiques originales récemment découvertes. Alors qu'il s'apprête à regagner la Flandre, en 1552, Giambologna s'arrête à Florence où il est convaincu de rester. Il y devient sculpteur de la cour des ducs de Toscane issus de la famille des Médicis. Leur cour est un important centre artistique et la renommée de l'artiste, du fait de sa position, se répand au-delà des frontières italiennes.

Par la complexité quasi-chorégraphique des poses, sa composition hélicoïdale et le travail virtuose du marbre, l'*Enlèvement des Sabines* de 1582 de la Loggia dei Lanzi peut être considéré comme un exemple représentatif du maniérisme en matière de sculpture.

Parmi les autres œuvres majeures de Giambologna, il faut citer son gracieux *Mercure* en bronze (en différentes versions), la colossale statue en marbre de *Samson et un Philistin* (1560-1562, Victoria and Albert Museum, Londres), la grande *Fontaine de Neptune* à l'exubérante ornementation érigée dans la ville de Bologne (achevée en 1566) ainsi que de nombreux ravissants petits bronzes, issus de son atelier, que les diplomates aimaient offrir à leurs invités.





Jean Goujon (actif de 1540 à 1563)

Le nom de Jean Goujon, sculpteur français du XVIe siècle, apparaît pour la première fois en 1540 dans les documents de l'église Saint-Maclou de Rouen. Par la suite, Goujon travaille pour Pierre Lescot, le célèbre architecte du Louvre, qu'il aide dans la restauration de Saint-Germain l'Auxerrois. En 1547 paraît la traduction française de Vitruve de Jean Martin illustrée par Goujon, « naguères architecte de Monseigneur le Connétable, et maintenant un des vôtres », comme le déclare le traducteur dans sa « dédicace au roi ». Cette mention nous apprend non seulement que Goujon a été au service du roi Henri II, mais aussi qu'il a auparavant travaillé avec Bullant au château d'Ecouen. Entre 1547 et 1549, il travaille à la décoration du kiosque commandé par Pierre Lescot pour l'entrée d'Henri II à Paris le 16 juin 1549. L'édifice de Lescot sera reconstruit sous une forme modifiée vers la fin du XVIIIe siècle par Bernard Poyet et baptisé *Fontaine des Innocents*. Au Louvre, Goujon est chargé par Lescot des sculptures de l'angle sud-ouest de la cour, des bas-reliefs de l'escalier Henri II et de la Tribune des Caryatides. Entre 1548 et 1554, lors de la construction du château d'Anet, Jean Goujon travaille à sa décoration avec Philibert Delorme pour le compte de Diane de Poitiers. Malheureusement, les documents concernant la construction d'Anet ont disparu, mais Goujon a exécuté toute une série de travaux de pareille importance perdus ou détruits pendant la Révolution française. A partir de 1555, nous retrouvons son nom dans les dossiers du Louvre et ce jusqu'à l'année 1562 après laquelle nous perdons tout trace de l'artiste. C'est cette même année, qu'on tenta d'écarter de la cour toute personne soupçonnée de sympathiser avec les huguenots. Goujon ayant toujours été considéré comme un adepte de la Réforme, aura vraisemblablement été touché par cette mesure.



Bibliographie

BEGUIN, Sylvie, *L'Ecole de Fontainebleau. Le Maniérisme à la cour de France*, Paris, 1960.

CREIGHTON, Gilbert, *Renaissance Art*, New York, Harper Torchbooks, 1970.

DELUMEAU, Jean, *La Civilisation de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1984.

GOMBRICH, Ernst Hans, *Histoire de l'art*, Paris, Phaidon Press, 2006.

LETTS, Rosa Maria, *The Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

MANCA, Joseph, *Andrea Mantegna et la Renaissance italienne*, New York, Parkstone, 2006.

MIGNOT, Claude, BAJARD, Sophie et RABREAU, Daniel, *Histoire de l'art Flammarion. Temps modernes : XVe-XVIIIe siècles*, Paris, Flammarion, 1996.

MOREL, Philippe, *L'Art de la Renaissance*, Paris, Somogy, 2006.

MUNTZ, Eugène, *Histoire de l'art de la Renaissance*, Paris, Hachette et C[ie], 1891.

– *Michel-Ange*, New York, Parkstone, 2005.

PANOFSKY, Erwin, *Albrecht Dürer*, Princeton, Princeton University Press, 1948.

RUBINSTEIN, Ruth, *Renaissance Artists & Antique Sculpture*, Londres, H. Miller, 1987.

VASARI, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Turin, 2000.

WOLFFLIN, Heinrich, *Die klassische Kunst : eine Einführung in die italienische Renaissance*, München, F. Bruckmann, 1899.

ZERNER, Henri, *L'Art de la Renaissance en France : l'invention du classicisme*, Paris, Flammarion, 2002.

Index

Collection Art of Century

- L'Expressionnisme abstrait
- L'Abstraction
- American Scene
- Arts & Crafts
- L'Art Déco
- L'Art informel
- L'Art nouveau
- Arte Povera
- Ashcan School
- Le Baroque
- Le Bauhaus
- L'Art byzantin
- Camden Town Group
- COBRA
- Le Constructivisme
- Le Cubisme
- Le Dadaïsme
- L'Expressionnisme
- Le Fauvisme
- La Figuration libre
- Le Futurisme
- Le Gothique
- Hudson River School
- L'Impressionnisme
- Le Maniérisme
- L'Art minimal
- L'Art naïf
- Le Naturalisme
- Le Néo-Classicisme
- Le Nouveau Réalisme
- Le Pop Art
- Le Post-Impressionnisme
- Les Préraphaélites
- Le Rayonnisme
- Le Réalisme
- Le Régionalisme
- L'Art de la Renaissance
- Le Rococo
- L'Art roman
- Le Romantisme
- L'Avant-Garde russe
- L'Ecole de Barbizon
- Le Réalisme social
- Le Surréalisme
- Le Symbolisme

La période de la Renaissance débute en Italie à la fin du XIVe siècle et s'étend sur tout le continent européen jusqu'à la seconde moitié du XVIe siècle. La redécouverte des splendeurs de la Grèce et de la Rome antique marque les débuts d'une « renaissance » des arts, en rupture avec les dogmes du Moyen Age. Nombre d'artistes vont innover aussi bien dans les domaines de la peinture, que dans ceux de la sculpture et de l'architecture. Le réel et l'idéal, le profane et le sacré, le mouvement et la perspective constitueront les thèmes de référence, qui influenceront l'art européen pour les quatre siècles à venir.

Léonard de Vinci, Michel-Ange, Botticelli, Fra Angelico, Giorgione, Mantegna, Raphaël, Dürer et Bruegel sont au nombre de ces artistes qui apporteront une contribution décisive à l'art de la Renaissance.